



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학박사 학위논문

성재 유종교의 악론과 실천

2018년 2월

서울대학교 대학원

협동과정음악학과 한국음악학전공

임 란 경




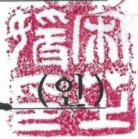
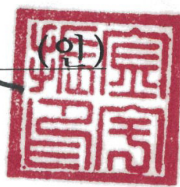
성재 유종교의 악론과 실천

지도교수 김 우 진

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함
2017년 11월

서울대학교 대학원
협동과정음악학과 한국음악학전공
임 란 경

임란경의 박사 학위논문을 인준함
2018년 1월

위 원 장	허 윤 정	
부위원장	李東福	
위 원	박 해 당	
위 원	宋 芝 媛	
위 원	金 宇 振	

국문초록

성재(省齋) 유중교(柳重敎)는 조선 말기에 정통(正統) 주자학(朱子學)을 표방하던 도학자(道學者) 중에는 거의 유일하게 음악을 실천한 인물이다. 그는 성리학의 이념을 실천하는 방법에 있어 음악의 중요성을 인지하고 이를 강학에 적극적으로 활용하였으며, 음악문헌인 「헌가궤범(絃歌軌範)」을 집필하기도 했다. 이에 본고에서는 성재 유중교의 악론(樂論)과 실천 양상을 구명(究明)하고자 했다. 그 연구 결과를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 유중교는 주자의 악률론(樂律論)을 수용하되, 이를 변용·발전시켜 자신만의 독창적인 악률론을 정립했다. 유중교는 주자의 중성(中聲)과 음의 고하(高下) 개념을 재해석하여 독자적인 5성 체계를 확립했다. 이에 따르면 7성 내 5성은 ‘宮·商·角·變徵·徵’의 5성, ‘商·角·變徵·徵·羽’의 5성, ‘角·變徵·徵·羽·變宮’의 5성 등 세 가지가 존재하며, 각 5성에서 가운데 성(聲)은 중성이 된다. 유중교는 또한 주자의 기조필곡(起調畢曲) 개념을 변용하여 한곡의 기필(起畢)뿐 아니라 각 구(句) 또는 연(聯)에도 적용하여 중성으로 기필하였다.

둘째, 유중교는 옛것은 그대로 수용하고 거기에 자신이 새롭게 만든 노래를 덧붙이는 형태로 시악(詩樂)을 구성했다. 기존 악장(樂章) 중에는 주자가 고정(考定)한 풍(風)·아(雅) 12편을 가장 중시했으며, 근체시의 격률(格律)을 도입하여 세종조 제사아악을 해석하고 이를 바탕으로 서사에서 연주하는 현가를 지었다. 이러한 방식으로 해석된 세종조 제사아악의 선율은 실제 음악과 다르기 때문에 음악적 맥락에서는 명백한 오류이나, 유중교의 방식으로 세종조 제사아악 황종궁을 해석하면 시의 격률에 거의 들어맞기 때문에 독창적인 해석 방식이라고도 할 수 있다. 유중교는 또한 새로운 ‘시가(詩歌)의 율격(律格)’을 만들어 한문 노랫말인 율시(律詩), 절구(絕句), 배율(排律), 사(詞), 부(賦)와 한글 노랫말인 동요(東謠)에 적용했다. 유중교가 고안한 시가의 율격은 각 연 또는 구를 이루는 선율들이 서로 대칭 또는 대조를 이루도록 하는 기하학적 작곡법이다. 당대(當代)의 시영(詩詠) 또는 시창(詩唱) 방

법을 기초로 하여 근체시의 격률법을 활용해 만들었으며, 음악적 구조가 기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)을 이루도록 했다.

셋째, 유중교의 금론(琴論)은 자양금(紫陽琴)을 통해 발현되었으며, 유중교는 현가(絃歌) 실연(實演)을 위해 직접 ‘자양금(紫陽琴)’을 제작했다. 자양금은 현의 수와 음높이, 구조 명칭, 휘의 배열 등을 주자의 금률설(琴律說)에 기반하고 있지만, 그 외형과 연주법에는 거문고와 가야금의 요소가 상당수 반영되었다. 유중교는 또한 자양금의 제작 과정에서 자체 제작한 율척(律尺)을 사용하였고, 현가 실연을 위한 금(琴)의 모본(模本)으로서 자양금을 제작했다. 따라서 자양금은 주자 금률설의 한국적 수용과 실천의 면모를 보여주는 악기이다.

넷째, 유중교는 현가(絃歌)를 의례에 도입함으로써 예악을 모두 갖춘 의례를 완성하고 실천했다. 그는 『의례경전통해』와 『주자가례』를 기반으로 하여 서사의례, 향촌의례, 가정의례를 정립하였으며, 각 의례의 목적에 맞게 『시경』의 여러 시들을 채택하여 노랫말로 삼고 새로운 시가(詩歌)의 율격을 적용해 현가를 지어 의례악으로 사용했다. 국가적 위기 상황 속에서 유중교가 현가를 실천한 궁극적 목적은 예악을 구현함으로써 유교적 사회 질서를 바로 세우고 조선 말 국가가 처한 위기를 타파하고자 하는 데에 있었다. 이에 유중교의 현가 실천은 위정척사(衛正斥邪) 사상의 발현이라고도 할 수 있다.

요컨대, 유중교의 악률론과 시악론, 금론, 의례론은 모두 주자의 학설에 뿌리를 두고 있지만, 유중교는 이를 새롭게 재해석하여 독자적인 방식으로 실천했다. 보수적 도학자의 입장을 견지하면서도 음악을 실천하는 과정에서는 당시 형편에 맞게 주자의 악론을 변용하는 융통성을 보인 것이다. 이러한 유중교의 태도는 ‘법고창신(法古創新)’의 정신과 맞닿아있으며, ‘조선중화주의’의 발현으로도 이해할 수 있다. 즉, 주자의 악론이 ‘중화(中華)’를 상징한다면, 유중교의 새로운 악론과 실천 방식은 ‘소중화(小中華)’를 상징한다.

주요어 : 유중교(柳重敎), 『현가궤범(絃歌軌範)』, 현가(絃歌), 시악(詩樂),
자양금(紫陽琴), 주자(朱子), 금률설(琴律說)

학 번 : 2008-30502

목 차

I. 서론	1
1. 연구목적	1
2. 선행연구 검토	3
3. 연구범위 및 연구방법	5
4. 학문적 배경 및 「현가궤범(絃歌軌範)」	10
1) 유종교의 학문적 배경	10
2) 「현가궤범」의 편찬 및 체제	15
II. 유종교의 악률론(樂律論)	25
1. 12율(十二律)	25
2. 5성(五聲)	30
3. 악조(樂調)	34
1) 기조필곡(起調畢曲)과 중성(中聲)	34
2) 선궁(旋宮) 이론의 적용	36
4. 도량권형(度量權衡)	39
5. 소결	41
III. 유종교의 시악론(詩樂論)	44
1. 악장(樂章)의 해석 및 응용	45
1) 풍(風)·아(雅) 12편에 대한 인식	45
2) 세종조 제사악에 대한 격률(格律)적 해석	48
3) 유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)의 제시	60

2. 시가(詩歌)의 새로운 율격(律格)	66
1) 율시(律詩)의 율격	66
2) 절구(絶句)의 율격	94
3) 배율(排律)의 율격	101
4) 사(詞), 부(賦)의 율격	114
5) 동요(東謠)의 율격	125
6) 율시, 절구, 배율, 사, 부, 동요의 율격 관계	143
3. 소결	147

IV. 유종교의 금론(琴論) 152

1. 자양금(紫陽琴)	152
1) 자양금의 유래	152
2) 자양금의 제작 경위	154
2. 주자 금론의 변용과 동제(東制)의 반영	157
1) 자양금의 구조 및 조율	157
2) 자양금의 음역 및 연주법	175
3. 착금(斲琴)의 독자성	187
1) 자체 제작한 율척(律尺)의 사용	187
2) 착금(斲琴) 전통의 계승	190
4. 소결	193

V. 유종교의 의례론(儀禮論)과 현가(絃歌) 실천 195

1. 의례와 현가	195
1) 서사의례(書社儀禮)	195
2) 향촌의례(鄉村儀禮)	216
3) 가정의례(家庭儀禮)	219
4) 수양(修養) 및 교유(交遊)	224

2. 현가 실천의 의미	228
1) 예악(禮樂) 구현을 통한 유교사회 회복	228
2) 주자학(朱子學)의 자주적 계승	230
3) 조선중화주의(朝鮮中華主義)의 표방	231
3. 소결	234
 VI. 결론	 236
 참고문헌	 240
부록	245
Abstract	312

표 목 차

[표 1] 「현가궤범」의 체제 및 내용	23
[표 2] 「현가궤범」 기보 중 중려(仲呂) 표기	26
[표 3] 「현가궤범」 기보 중 청성(淸聲) 표기	27
[표 4] 「현가궤범」 기보 중 옥타브 표기	29
[표 5] 주자의 5성	30
[표 6] 유종교의 5성 체계 (7성 내 5성 배열)	32
[표 7] 주자와 유종교의 5성 비교	33
[표 8] 유종교의 주자 악률론 수용 양상	43
[표 9] 7성의 내·외 구분	56
[표 10] 19세기 후반 당시의 칠언율시 노래 방법[詠法]	68
[표 11] 칠언율시 각 구의 7성 배치	70
[표 12] 칠언율시의 선율 유형	78
[표 13] 칠언율시의 형식	79
[표 14] 칠언율시의 율격	79
[표 15] 칠언율시 7성에서 오언율시 5성 쓰는 법: 생략, 박환	81
[표 16] 오언율시 각 구의 5성 배치	82
[표 17] 오언율시의 선율 유형	85
[표 18] 오언율시의 형식	85
[표 19] 오언율시의 율격	86
[표 20] 칠언율시 7성에서 사언율시 4성 쓰는 법: 생략, 박환	87
[표 21] 사언율시 각 구의 4성 배치	88
[표 22] 사언율시의 선율 유형	92
[표 23] 사언율시의 형식	92
[표 24] 사언율시의 율격	94
[표 25] 칠언절구의 선율 유형	95
[표 26] 칠언절구의 형식	96
[표 27] 칠언절구의 율격	98

[표 28] 오언절구의 선율 유형과 형식	99
[표 29] 오언절구의 율격	101
[표 30] 칠언배율의 선율 유형과 형식	102
[표 31] 칠언배율의 율격	105
[표 32] 오언배율의 선율 유형과 형식	106
[표 33] 오언배율의 율격	109
[표 34] 사언배율의 선율 유형과 형식	111
[표 35] 사언배율의 율격	113
[표 36] 사(詞)의 단구(短句)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법: 생략, 박환	120
[표 37] 사(詞)의 장구(長句)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법: 추가삽입	120
[표 38] 부(賦)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법: 생략, 박환, 중성추가	125
[표 39] 칠언율시와 <고산가> 1장의 선율 유형 비교	129
[표 40] <고산가> 각 장의 형식	129
[표 41] <고산가> 1장의 기본 선율	130
[표 42] <고산가>의 선율 유형과 형식	135
[표 43] <옥계조>의 선율 유형과 형식	143
[표 44] 자양금의 규격	159
[표 45] 주자 금률설 · 고금 · 자양금 · 거문고의 부분별 명칭 비교	162
[표 46] 임악, 제1~13휘, 용은의 높이(실측, 단위: cm)	166
[표 47] 자양금의 휘 간격	168
[표 48] 현의 이름 및 조율음	169
[표 49] 7현의 실[絲] 수(궁현 200울 기준)	172
[표 50] 자양금의 구조 및 조율	174
[표 51] 자양금의 음역 및 연주법	185
[표 52] 자양금의 치수 비교: 전체 규격	188
[표 53] 자양금의 치수 비교: '임악'에서 '휘'·'용은'까지의 거리	189
[표 54] 강학의례(講學儀禮)의 구성	202
[표 55] 강학의례(講學儀禮)의 현가	203
[표 56] 향음주례(鄉飮酒禮, 서사음례)의 현가	213

[표 57] 강신의(講信儀)의 구성	218
[표 58] 강신의(講信儀)의 현가	218
[표 59] 대종회(大宗會)의 구성	220
[표 60] 상수례(上壽禮)의 구성	221
[표 61] 가정의례(家庭儀禮)의 현가	224
[표 62] 수양 및 교유를 위한 현가	227

악보 목차

[악보 1] 칠언율시의 구성음(황종각조, 7성)	32
[악보 2] 유종교의 시가(詩歌) 중 황종각조 · 응종각조 구성음(7성)	38
[악보 3] 「현가궤범」 수록 <황황자화>	49
[악보 4] 「현가궤범」 수록 <국조아악정률> 15장 중 황종궁~임종궁	50
[악보 5] <사직대향악장> 전폐 숙안지악(응종궁)	51
[악보 6] 『국조오례의』 · 『국조오례의서례』와 「현가궤범」 악보 비교	54
[악보 7] 『성재집』 권39 수록 ‘세종대왕아악보송’ 중 세종조 제사아악보	55
[악보 8] <소학제사(小學題辭)> 제1장과 제10장	62
[악보 9] <육군자화상찬(六君子畫像贊)> 제1장	63
[악보 10] <자양금조후사(紫陽琴調候詞)> 자월(子月)~인월(寅月)	65
[악보 11] 칠언율시의 제1연 구성음(황종각조, 5성)	71
[악보 12] 칠언율시 제1연(황종각조)	71
[악보 13] 칠언율시의 제2연 구성음(황종각조, 5성)	72
[악보 14] 칠언율시 제2연(황종각조)	72
[악보 15] 칠언율시의 제3연 구성음(황종각조, 5성)	73
[악보 16] 칠언율시 제3연(황종각조)	73
[악보 17] 칠언율시 제4연(황종각조)	73
[악보 18] 칠언율시 제1연과 제4연의 선을 비교	74
[악보 19] 칠언율시의 구성음(황종각조, 7성)	75
[악보 20] 칠언율시의 선을 구조(황종각조)	77
[악보 21] 오언율시의 구성음(황종각조)	83
[악보 22] 오언율시의 선을 구조	83
[악보 23] 오언율시 제1연과 제4연의 선을 비교	84
[악보 24] 사언율시의 구성음(황종각조)	89
[악보 25] 사언율시의 선을 구조	90
[악보 26] 사언율시 제1연과 제4연의 선을 비교	91
[악보 27] <회암선생자양금명(晦菴先生紫陽琴銘)> (칠언절구)	97

[악보 28]	<회암선생운곡시(晦庵先生雲谷詩)> (오언절구)	100
[악보 29]	<회암선생수모시(晦菴先生壽母詩)> (칠언배율)	103
[악보 30]	<회암선생원유편(晦菴先生遠游篇)> (오언배율)	107
[악보 31]	<회암선생복괘찬(晦庵先生復卦贊)> (사언배율)	111
[악보 32]	<회암선생초은조(晦菴先生招隱操)> (사)	115
[악보 33]	<회암선생감춘부(晦菴先生感春賦)> (부)	121
[악보 34]	<고산가> 제1~2장	132
[악보 35]	<고산가> 제5장과 제9장	134
[악보 36]	<옥계조> 초장	138
[악보 37]	<옥계조> 중장	138
[악보 38]	<옥계조> 종장	140
[악보 39]	<호엽(瓠葉)> 4장	210
[악보 40]	<치의(緇衣)> 3장	212

도 판 목 차

[도판 1] 「현가궤범」에 수록된 유중교가 만든 율척	40
[도판 2] 세종조 제사아악 제2연·제3연 선율의 대우(對偶) 관계	58
[도판 3] 율시, 절구, 배율의 율격 관계	144
[도판 4] 사, 부, 동요의 율격 구성 및 관계	146
[도판 5] 유중교의 시악(詩樂) 분류	147
[도판 6] 자양금의 구조 및 부분 명칭	158
[도판 7] 중니식(仲尼式) 고금(古琴)의 전면과 후면	161
[도판 8] 자양금의 전면과 후면	161
[도판 9] 거문고의 전면과 후면	161
[도판 10] 자양금의 휘	165
[도판 11] 자양금의 용은	166
[도판 12] ‘금률고정도’ 현의 실[絲] 수치	171
[도판 13] 자양금의 율(律) 배치	176
[도판 14] 술대로 현을 치는 부분(실선표시)	178
[도판 15] 연주에 사용하는 자양금의 휘 영역	179
[도판 16] 용은과 제13휘 사이, 제8휘와 제7휘 사이의 율 연주법	180
[도판 17] 12율 4청성에 따른 자양금의 휘 연주 영역	182
[도판 18] <자양금조후사> 자월(子月) 황종궁의 자양금 연주 영역	183
[도판 19] <자양금조후사> 중앙절(中央節) 황종궁의 자양금 연주 영역	184
[도판 20] 「현가궤범」 수록 율척의 치수	188
[도판 21] 고개지(顧愷之)의 <착금도(斲琴圖)> 송(宋)대 모본(模本)	192
[도판 22] 석강(夕講) 배치도	200
[도판 23] 향음주례용 패(牌)	205
[도판 24] 《공자성적도》 중 <학금사양>	229

I. 서론

1. 연구목적

조선 후기에는 예송논쟁(禮訟論爭)을 기점으로 유학자들이 예법의 해석에 천착하면서, 악(樂)은 그들의 관심 밖으로 밀려나게 되었고, 문인(文人) 음악은 한동안 답보 상태에 놓이게 되었다. 이에 상류층 음악 문화의 지위는 새롭게 부상한 중인계층의 풍류방음악이 차지하였다.

19세기 후반 세도정치 및 삼정(三政)의 문란이라는 내부적 문제와 외세 침략이라는 대외적 문제를 동시에 떠안게 되자, 사대부를 위시한 지식인들은 당면한 문제를 해결하고자 다시금 악(樂)에 주목했다. 예(禮)와 악(樂)을 바로 세우고 유교적 사회질서를 바로잡고자 하는 목적에서, 이들은 고악(古樂)의 회복을 주장했다.

고악회복을 위한 방법론은 유학의 학문적 지향에 따라 다양하게 표출되었다. 특히 정약용(丁若鏞, 1762~1836), 유희(柳僖, 1773~1837), 이규경(李圭景, 1788~1856), 최한기(崔漢綺, 1803~1877) 등 실학자(實學者)들의 활동이 두드러졌다. 실사구시(實事求是)·경세치용(經世致用)을 목적으로 실학적 견지에서 음악을 다룬 이들과 반대되는 지점에서, 고악회복을 위해 악을 실천하고자 한 성리학자가 있다. 이는 바로 성재(省齋) 유중교(柳重敎, 1832~1893)이다.

유중교는 조선 말기 위정척사(衛正斥邪)를 주창한 이항로(李恒老)의 제자이며, 화서학파(華西學派)의 주요 인물이다. 그는 “유학과 성리학의 도덕적 표준에 따른 화이론적 세계관과 위정척사론을 통하여 시대를 구하고자 했던 사상가이자 실천가”¹⁾로 평가되고 있다. 유중교는 성리학의 이념을 실천하는 방법에 있어 음악의 중요성을 인지하고 이를 강학에 적극적으로 활용하였으며, 음악문헌인 「현가궤범(絃歌軌範)」²⁾을 집필하기도 했다. 이는 동시

1) 엄연석, “유중교의 경학 체계와 경세론의 관점에서 본 《성재집》역주(譯註)의 의의”, 『성재집』 제1집, 한국고전번역원 한문문집번역총서(파주: 도서출판 보고사, 2013), 18쪽.

2) 「현가궤범(絃歌軌範)」은 제목 그대로 ‘현가(絃歌)의 규범 또는 법도’를 다룬 책이다.

대의 도학자(道學者)³⁾들이 대부분 경학(經學)을 중시하고 음악에 대한 논의에 소극적이었던 것과는 대조적인 모습이다.

유종교는 주자(朱子)⁴⁾의 악론을 바탕으로 한 자신만의 음악세계를 구축해 나가며, 나름의 방법으로 고악회복을 실현해나갔다. 조선 말기 정통 주자학을 표방하던 도학자 중에는 거의 유일하게 음악을 실천한 인물이라 할 수 있다.

그는 오직 주자학을 근간으로 한 음악에 관심을 두어 고악(古樂) 즉 아악을 중시하면서도, 자기만의 방식으로 율시에 선율을 얹어 부르거나 동요(東謠)라 하여 순우리말로 된 현가(絃歌)를 짓기도 하는 등 독자적인 음악 행보를 보였다. 또한 자양금(紫陽琴)이라는 악기를 제작했는데, 자양금은 중국 고금(古琴)과 조선의 거문고가 혼합된 형태를 보인다. 이렇듯 주자학을 온전히 계승하고자 하면서도 음악에 있어서는 동제(東制)라 하여 조선의 것을 지향하는, 일견 모순적인 태도를 보이는 것이 흥미롭다.

이에 본고에서는 유종교가 남긴 자양금과 문집 등 관련 자료들을 면밀히 살펴봄으로써 그의 음악에 대한 인식과 활동을 고찰하여 성재 유종교의 악론

「현가궤범」의 체제 및 내용은 본고 제1장 제4절 제2항 “「현가궤범」의 편찬 및 체제” 참조.

- 3) ‘도학(道學)’은 성리학(性理學)의 본디 명칭이다. 도학은 중국 북송(北宋)의 주돈이(周敦頤)·장재(張載)·소옹(邵雍)·정호(程顥)·정이(程頤)에 의해 주창, 전개되었고, 남송(南宋)의 주희(朱熹), 즉 주자에 의하여 집대성되었다. 이에 이들의 이름을 따서 ‘정주학(程朱學)’ 또는 ‘주자학(朱子學)’이라고도 하며, 철학적 체계를 학풍의 대표적 특성으로 파악하여 ‘성리학’이라고도 지칭한 것이다. 또한 중국 송대에 발생하여 명대까지 주로 발전했다하여 ‘송학(宋學)’, 또는 ‘송명학(宋明學)’이라고도 한다. 그러나 도학을 제외한 모든 명칭은 본 학문의 어느 한 특성만을 기준으로 한 명칭으로서, 이를 모두 포괄하는 개념을 지닌 명칭은 ‘도학’이라 할 수 있다. 도학이라는 명칭은 『송사(宋史)』 열전(列傳) 중 「도학전(道學傳)」에서 처음 등장하며, 이는 도학이 송대의 주돈이·정호·정이가 공자-맹자의 도통을 계승한다는 도통론(道統論)을 기반으로 하여 정립된 데에서 붙여진 이름이다. (‘도학’의 명칭에 대해서는 금장태, 『한국 유학의 탐구』(서울대학교출판부, 1999), 43-47쪽 참조.) 본고에서는 도학의 철학적 이념보다는 도통을 중심으로 한 논의가 주가 될 것이므로 ‘도학’을 주 명칭으로 쓰고, 주자의 사상임을 강조하고자 할 때에는 ‘주자학’이라 표현하고자 한다.
- 4) 주자(朱子, 1130~1200)의 휘(諱)는熹(희)이다. 자(字)는 원晦(元晦) 또는 중晦(仲晦)이고, 호(號)는 회암(晦庵), 회옹(晦翁), 운곡노인(雲谷老人), 창주병수(滄洲病叟)이다. 중국 남송시대 유학자로 성리학을 집대성(集大成)했다.

(樂論)과 실천 양상을 구명(究明)하고자 한다. 본 연구를 통해 시대의 격변 속에서 배타적, 보수적 도학자의 입장을 견지하면서도 자주적으로 음악을 실천하려 했던 유중교의 새로운 면모를 발견할 수 있을 것이다.

2. 선행연구 검토

유중교에 대한 연구는 성리학의 심성론을 중심으로 하는 철학사상, 위정척사사상, 경학과 경세론의 관계, 강학과 문인집단, 시문학, 교육학, 악론 및 음악 등을 주제로 하여 산발적으로 진행되어 왔다.⁵⁾ 이 중 악론 및 음악에 관한 선행 연구를 정리하면 다음과 같다.

권오성⁶⁾은 「현가궤범」에 수록된 <고산가(高山歌)>의 율자보를 해독하여, 유중교가 고산가의 사설을 주희의 금률식으로 율자보에 배웠음을 밝혔다. 이에 대해 권오성은 유중교가 시조 혹은 가사식으로 <고산가>를 부르면서 칠현금을 연주하는 반주보로서 율자보를 남겼거나, 시율신격과 대조되는 동요율격을 시도한 것으로 보았다.⁷⁾

송지원⁸⁾은 유중교가 주자의 기조필곡(起調畢曲)과 1자1음식(一字一音式)

5) 엄연석, 앞의 논문, 21쪽.

6) 권오성, “栗谷의 「高山九曲歌」 律字譜에 대한 小考”, 『세계속의 한국문화: 율곡 400주기에 즈음하여』 제3회 한국학 국제학술회의 논문집(성남: 한국정신문화연구원, 1984), 500-511쪽(복간 『한국전통음악』, 서울: 민속원, 2006, 193-205쪽).

7) 그러나 유중교가 동요율격으로 제시한 <고산가>는 시율신격 중 사(詞)의 율격을 변용한 것이며 유중교가 만든 자양금을 연주하며 노래하는 현가로서 제시한 것이다. 또한 시율신격과 동요율격은 대조되는 것이 아니고, 음악적으로 시율신격의 하위 분류에 동요율격이 속하는 관계이다. 한편, 유중교는 <고산가> 악보 아래 “右十章. 章六句. 配律用長短句. 三聯短篇體. 其轉語聲用口訣例. 不叶正律.”라는 설명을 남겼는데, 권오성은 이에 대해 “각기 다른 장단구의 3연구에 붙여진 율명에 따라서 노래하면 정률에 맞지 않는다는 예가 된다.”(위의 책 복간본, 199쪽.)고 해석하였다. 그러나 필자는 “(고산가의) 선율의 배치에는 장단구(詞)를 썼다. 3연 단편체이고, 전어성은 구결의 예를 써서 정율에는 맞지 않는다.”라고 해석해야 옳다고 본다. <고산가>는 총 10장으로, 1장은 6구 3연으로 된 단편체이기 때문이다. 이에 대해서는 본고 제3장 제2절 제5항 “동요(東謠)의 율격”에서 상론하고자 한다.

8) 송지원, “유중교의 「현가궤범」”, 『문헌과 해석』 통권 10호(문헌과해석사, 2000a), 144-158쪽; _____, “19세기 유학자 柳重敎의 樂論: 『絃歌軌範』을 중심으로”, 『韓

의 원칙을 취하는 등 음악에 있어 주자학적 전통을 철저히 따랐다고 보았다. 그리고 강학의례에 「소학」을 노래로 사용한 점이나 자양금을 만들어 실제 연주하는 전통을 확립했다는 점에서, 유종교에 대해 음악을 몸소 실행하여 도를 구현하고자 한 실천적 도학자였다고 평했다. 유종교 악론에 대해서는 음악보다 가사를 중시하고 기교적 음악을 배제하는 입장으로서, 음악의 자율성을 인정하고 있지 않기에 보수적이며, ‘군자의 악은 성정을 기르는 것’이라는 원칙을 실천하려 했던 도학자로서의 음악론이라 보았다.

금장태⁹⁾는 유종교가 육경(六經) 체제의 경전인식을 통해 악에 대한 관심을 확립했다고 보았고, 서사(書社)를 중심으로 하는 강학회에서 실제 악을 행하는 기반을 세웠다는 점을 강조했다. 그리고 유종교가 주자학을 악론의 정통적 근거로 제시하고 있지만, 다른 한편으로는 우리 아악의 전통과 우리 언어의 ‘시가’가 지니는 중요성을 확고하게 정립하고 있다는 점을 중요한 특성으로 꼽았다. 또한 유종교의 악론은 ‘시본율말(詩本律末)’, 내지 ‘시체율용(詩體律用)’의 구조로 인식하는 입장이라고 규정했다.

신성희¹⁰⁾는 유종교가 강학활동에 음악을 사용한 점에 주목했다. 그는 유종교가 현가를 통해서 사람을 감동, 순화시키고, 덕을 좋아하는 훌륭한 심성을 기를 수 있도록 했으며, ‘교이에악(敎以禮樂)’의 정신을 실현한 것으로 평가했다.¹¹⁾

필자¹²⁾는 「현가궤범」에 수록된 아악보와 『성재집』의 ‘세종대왕아악보송

國音樂研究』 제28집(한국국악학회, 2000b), 109-126쪽; _____, “성재 유종교의 음악인식”, 『지역문화연구』 제8집(세명대학교 지역문화연구소, 2009), 1-22쪽.

9) 금장태, “성재 유종교(省齋 柳重敎)의 음악론(樂論)”, 『종교와 문화』 제13권(서울대학교 종교문제연구소, 2007), 173-210쪽.

10) 신성희, “예악을 통한 강학활동 사례 연구: 『성재집』을 중심으로”, 한국교원대학교 대학원 석사학위논문, 2010; _____, “유종교의 강학활동에 나타난 樂의 의미”, 『교육사학연구』 제21권 1호, 교육사학회, 2011, 97-122쪽.

11) 유종교는 <소학제사>와 <육군자화상찬>의 선율을 세종조 제사아악에서 따서 지었는데, 신성희는 주자의 『의례경전통해』 악부(樂府) 악보에서 따온 것으로 잘못 해석했다. 또한 <육계조>를 오선보로 역보하면서 “琴을 연주하며 노래로 불렀던 곡임을 감안하여” 임의로 $\frac{12}{8}$ 박자의 리듬을 구성했다고 밝혔는데, 필자는 <육계조> 또한 <소학제사>나 <육군자화상찬>처럼 1자1음식의 음악으로 해석해야 한다고 본다. 이에 대해서는 본고 제3장 제2절 제5항 “동요(東謠)의 율격”에서 상술하겠다.

(世宗大王雅樂譜頌)’을 토대로 하여 유종교가 세종조 제사악의 선율을 해석함에 있어 시의 대구(對句) 개념을 도입했음을 밝히고 이를 바탕으로 한 현가 구성 방법에 대해 논한 바 있다.

이렇듯 유종교는 주자학의 악론을 계승하면서도 독자적인 음악전통을 구축한 것으로 평가되고 있다.¹³⁾ 그러나 주지한 유종교의 악론이 반영된 음악들이 구체적으로 어떤 원리에 의해 만들어졌고 어떻게 사용되었는지에 대해서는 보다 면밀한 연구가 요구된다.

이에 본고에서는 악의 해석에 시의 격률을 도입한 방식, 새로운 현가 작곡법, 자양금의 제작과 연주법 등을 비롯하여 유종교의 모든 음악 활동을 상세하게 고찰하고자 한다.

3. 연구범위 및 연구방법

연구범위는 유종교의 음악과 관련한 활동 전반을 대상으로 한다. 이에 유종교의 저서 및 유물, 유종교와 관련된 여러 문헌 등 다양한 사료를 토대로 유종교의 음악 관련 행적과 실천 배경 및 과정 등을 살펴보겠다.

본 연구에서 기본이 되는 사료는 유종교의 문집인 『성재집(省齋集)』이다.

12) 임란경, “성재 유종교의 음악해석법”, 『한국음악문화연구』 제7집(부산: 한국음악문화학회, 2015), 173-203쪽. 본고 제3장 제1절 제2항 “세종조 제사악에 대한 격률(格律)적 해석”에서 일부 논지를 수정, 보완하고자 한다.

13) 이외에 유종교를 주요 대상으로 한 연구는 아니지만, 전체 내용 중 일부에서 유종교의 음악에 대해 논한 것은 다음과 같다.

전지영은 조선시대 문인의 음악담론을 다룬 연구에서 유종교의 「현가궤범」 수록 내용 중 ‘현가궤범서’와 ‘동요율격’을 바탕으로 “유종교는 유교적 예악론에 충실하면서도 조선의 노래에 대해 『시경』의 국풍에 비교할 정도로 중요한 가치를 부여”한 ‘해석적 독창성’을 가진 인물이라 평했다. 전지영, “조선시대 문인의 음악담론 연구”, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2006, 102-108쪽.

정일영은 성균관의 악교(樂敎)를 다룬 연구에서 유종교에 대해 언급한 바 있다. 시교(詩敎)와 관련하여 유종교가 한시를 근체시의 율격으로 노래하는 것에 인식하고 있었다고 보았고, 향음주례(鄉飮酒禮)에 대한 설명에서는 유종교가 기록으로 남긴 향음주례의 절차를 소개했다. 정일영, “조선시대 성균관의 악교(樂敎) 양상”, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015.

유종교 사후, 1897년에 초간본 『성재집』이 황해도 평산 절곡에서 목활자(木活字)로 간행되었고¹⁴⁾, 이후 1929년 중국 북경 봉황성에서 중간본 『성재집』이 연활자(鉛活字)로 간행되었다¹⁵⁾. 초간본과 중간본은 체제만 다를 뿐 내용은 대동소이하다.¹⁶⁾

14) 1894년 겨울에 유인석이 유종악과 함께 유고를 교수(校讎)·편정(編定)하여 정고본(定稿本)을 만들었다. 유치경(兪致慶), 주용규(朱庸奎) 등 문인들은 당시 상황이 여의치 않으니 우선 약간의 분량만이라도 먼저 인행(印行)하여 분장(分藏)함으로써 강복(講服)의 자료로 삼자는 데 의견을 모았다. 1895년 여름에 문인들이 유종교의 구택이 있고 유인석이 살고 있던 충청도 제천 장담에 모여 인행 작업에 착수하였다. 그러나 곧 이어 갑오경장, 을미사변, 변복령, 단발령 등 일련의 사건들이 발생하였고, 문인들이 대거 이에 반대하는 의병 활동에 참여하느라 간행이 일시적으로 중단되었다. 유인석을 비롯한 화서학파의 문인들은 의병 항쟁을 벌였고 충주전에서 관군과 일본군에게 패한 후, 점차 복상하여 항쟁을 계속하였다. 이때 황해도 평산 산두재가 중요한 거점이 되었고, 자연히 문인들도 이곳을 중심으로 활동했다. 이로 인해 간행 작업은 1897년에 황해도 평산(平山) 절곡(節谷)에서 이루어졌고, 이곳에서 문인 오인영(吳寅泳), 변석현(邊錫玄), 홍승의(洪承義) 등에 의해 목활자(木活字)로 문집이 인행되었다. 원집 46권, 별집 4권, 부록 합 50권 26책이다. 초간본 『성재집』은 현재 서울대학교 규장각(古3428-103), 연세대학교 도서관, 성균관대학교 존경각(D3B-548), 한국학중앙연구원 학술정보관(D3B.485) 등에 소장되어 있다. 2004년 민족문화추진회에서 『한국문집총간』 323, 324로 영인했다. (출처: 한국고전종합DB, 해제: 김진옥)

15) 1897년에 평산에서 인행된 초간본은 워낙 경황이 없던 시기에 이루어졌기 때문에 중간(重刊)에 대한 요구가 있게 되었다. 그러나 한일합방을 전후하여 국내의 문인들은 주로 의병 활동에 참여하였고, 이후 유인석을 비롯한 문인들의 상당수가 중국이나 러시아로 망명해 있었으므로 중간본을 간행하는 논의가 진척을 보지 못했다. 그러던 차에 1929년 중국 북경 봉황성(鳳凰城)에서 다시 중간본을 간행하였다. 봉황성은 영남 지방에서 이주해 온 교민들이 주로 모여 살고 있었는데, 당시 이곳에 거처하던 문인 이직신(李直愼)이 초간본을 다시 교정하고, 이양백(李楊白), 김용필(金龍弼), 신태희(申泰熙) 등이 참여하여 중간본을 간행하는 작업을 한 것이다. 초간본과 달리 중간본은 연활자(鉛活字)로 간행하였으며, 1926년 여름에 시작하여 1929년 8월에 인쇄를 마쳐 우리나라와 중국 문인들에게 배포하였다. 관전본(寬甸本)이라고도 부른다. 내용은 초간본과 거의 동일하나, 편지의 경우는 친구를 문인보다 앞에 배열하였고, 권말의 수 편은 『주자대전』과 『율곡전서』의 범례를 따라 일부 순서를 바꿨다. 부록에 어록과 행장을 추가하였고, 서발(序跋)이 없는 초간본에 비해 이직신의 서(序), 이배인(李培仁), 이양백(李楊白)의 발(跋)이 더 포함되어 있다. 원집 50권, 부록 10권 합 60권으로 되어 있다. 중간본 『성재집』은 현재 고려대학교 중앙도서관(D1-A2503), 한국학중앙연구원 학술정보관(D3B 485A) 등에 소장되어 있다. 중간본을 저본으로 하여 1974년에 동문사(同文社)에서 2책으로 영인하였다. (출처: 한국고전종합DB, 해제: 김진옥)

16) 본고에서 『성재집』의 원문을 제시할 때에는 하영휘 외 교점, 『(校勘標點) 省齋集』

유중교의 음악적 담론은 「현가궤범」에 집약되어 있다. 「현가궤범」은 19세기 도학자가 편찬한 서적 중에는 매우 드문 음악문헌이라는 점에서 주목되는 사료이다. 「현가궤범」은 현재 세 가지 형태가 전해지고 있다.

첫 번째는 『성재고(省齋稿)』¹⁷⁾에 수록되어 있는 필사본(1887)이다. 『성재고』는 유중교의 사우 및 문하생들이 직접 필사하여 엮은 초고본 시문집에 해당하며, 모두 20책으로 분권(分卷)은 되어있지 않다. 「현가궤범」은 이 중 제18책이다. 현가궤범 ‘서(序)’가 제일 앞에 수록되어 있는데 ‘永曆五丁亥春’¹⁸⁾이라고 서를 지은 해를 표기하고 있어 유중교가 56세 되던 해인 1887년에 지은 것임을 알 수 있다.

두 번째는 초간본 『성재집』(1897)에 수록된 것이다. 원집 46권, 별집 4권, 부록 중 「현가궤범」은 별책 권3, 권4에 수록되었다.

세 번째는 중간본 『성재집』(1929)에 수록된 것이다. 원집 50권, 부록 10권 중 「현가궤범」은 권49, 권50에 수록되었다.

이 세 가지 「현가궤범」은 편찬 과정에서 약간씩 가감되면서 내용상 일부 차이를 보인다. 초간본(1897)과 중간본(1929), 즉 활자본 두 가지(이하 활자본으로 약칭)는 서로 같지만, 필사본(1887)과 활자본은 다른 부분이 있다. ‘현가궤범서(絃歌軌範序)’의 경우, 필사본에서는 제일 앞에 수록되었으나, 활자본에서는 「현가궤범」 부분이 아닌 『성재집』의 다른 부분에 수록되었다. 또한 필사본에서는 ‘자양금조후사’ 악보의 제목 밑에 서사에서 자양금을 새로 만들었다는 내용의 글이 붙어있지만 활자본에서는 해당 내용이 부록의 연보에 기재되었다. 이외에도 율려에 대한 도설은 필사본에는 없고 활자본

1-5, 한국고전번역원 한국문집번역총서(파주: 보고사, 2015)를 참고하겠다. 『(校勘標點) 省齋集』은 초간본을 원저본으로 하고 중간본을 대교본으로 하여 교감(校勘)한 것이다. 본고에서 원문의 번역은 <한국고전종합DB>와 유중교 저, 하영휘·박해당 외 역, 『성재집』 1-11, 한국고전번역원 한국문집번역총서(파주: 도서출판 보고사, 2013-2015)를 참고하되 필자가 수정, 보완하여 제시하고자 한다.

17) 『성재고』는 현재 국립중앙도서관(古朝46)에 소장되어있으며, 『성재고』에 대한 해제는 국립중앙도서관(<http://www.nl.go.kr>)의 것을 참고하였다.

18) 유중교는 남송의 마지막 연호인 영력(永曆)을 썼는데, 이는 유중교 문파의 송명배 청론(崇明排淸論)적 성격을 보여주는 대목으로서, 이에 대해서는 다음 절의 제1항 “유중교의 학문적 배경”에서 상술하겠다.

에는 있으며, 자양금에 관한 도설도 필사본보다 활자본에서 더 보강되었다.¹⁹⁾

이에 본고에서는 활자본 중 초간본 「현가궤범」을 원저본으로 하되 필사본 「현가궤범」과 다른 부분은 논의의 필요에 따라 언급하고자 한다.²⁰⁾

이상 유종교의 문집 외에도 『주희집(朱熹集)』 등 유종교와 관련된 모든 고문헌을 연구대상으로 한다. 아울러 제천의병전시관에서 소장하고 있는 유종교의 자양금²¹⁾을 실측하여 함께 고찰하겠다.

이상의 자료를 바탕으로 본고에서는 ‘유종교의 악론과 실천’을 구명(究明)하기 위해 해석적 연구방법과 분석적 연구방법을 사용하여 다음과 같은 순서로 논의를 전개하고자 한다.

제2장에서는 「현가궤범」을 비롯한 유종교의 문집 기록과 유종교가 남긴 현가 악보를 토대로, 유종교의 악률론(樂律論)²²⁾에 대해 논하고자 한다. 악

19) 이외에도 필사본의 을자보 기보 중 정성과 청성의 표기가 잘못된 부분을 활자본에서 교열한 것으로 보인다. 그 예로 <국조아악정률> 15장 ‘송협종궁’ 선을 중 필사본의 ‘黃’과 ‘挾’은 활자본에서 각각 ‘潢’과 ‘夾’으로 교정되었고, ‘무역궁’ 선을 중 필사본의 ‘沖’은 활자본에서 ‘仲’으로 고쳐졌다. 이는 「현가궤범」이 『성재집』에 수록되는 과정에서 후학들에 의해 구교(仇校)되었기 때문이다. 따라서 필사본 「현가궤범」보다 활자본 「현가궤범」의 내용이 더 정교하다고 볼 수 있다. 이에 본고에서는 활자본을 중심으로 논의하되, 필요한 경우 필사본을 제시하고 필사본 원문의 출처는 『省齋稿』 第18冊 「絃歌軌範」이라 표기하겠다. 활자본의 두 판본, 즉 초간본과 중간본에 수록된 「현가궤범」은 대동소이하다. 활자본 원문 표기방식에 대해서는 각주 16) 참조.

20) 「현가궤범」에 대한 상세 설명은 다음 절의 제2항 “「현가궤범」의 편찬 및 체제”에서 하겠다.

21) 자양금은 유종교의 자손들이 소장해오다 1990년대에 중원향토민속자료관(충주 소재)에 기탁했고 2001년에는 제천의병전시관에 기증했다. 1994년 12월 30일에 충청북도 민속자료 제9호로 지정되었다. 자양금에 대한 자세한 정보는 제4장 제1절 “자양금”에서 다루고자 한다.

22) 김수현은 악률론에 대해 다음과 같이 설명했다. “악률론은 전통시대 음악의 원리와 체계에 관한 논의를 말한다. 음악에 관한 전반적인 논의라는 의미의 악론(樂論) 보다는 작은 범주라고 할 수 있다. 악론이 음악에 관한 인간의 사상과 문화 및 음악이론 등을 포함하는 넓은 범주라면 악률론은 그 중에서 음악이론을 중심으로 전개하는 하위의 좁은 범주이다. 즉 악률론은 음악이론 중에서도 특히 정확한 악기 제작과 조율을 위한 기준음의 높이와 음과 음 사이의 간격의 측정과 음의 산출의 문제, 조율기로서의 율관 제작의 문제, 율의 산출로부터 생기는 특정 율의 조직인 음계와 악조 등의 문제를 논하는 것이다.” 김수현, 『조선시대 악률론과 시악화성』

률론은 12율, 5성, 악조, 도량권형으로 세분하여 다루겠다.

제3장에서는 유종교의 시악론(詩樂論)에 대해 다루겠다. 유종교는 시(詩)에 선율을 붙인 노래를 악장(樂章), 시가(詩歌), 가영(歌詠), 성가(聲歌) 등으로 지칭했다. 금(琴)을 반주로 하는 노래들은 현가(絃歌), 금율(琴律)이라 쓰고 있다. 기본적으로 유종교가 언급한 노래들은 모두 금(琴)을 반주하기 때문에 앞에 언급된 모든 노래는 결국 현가 또는 금율이라 할 수 있다. 그러나 제3장에서는 ‘시’와 ‘악’의 관계에 의한 선율 형성을 중심으로 다룰 것이기에 현가나 금율 외에 노래를 통칭하는 용어가 필요하다.

이에 주희(朱熹)의 『의례경전통해(儀禮經傳通解)』 ‘시악(詩樂)’편의 제목에 의거하여 이 모든 노래들을 ‘시악(詩樂)’으로 통칭하여 유종교의 ‘시악론’에 대해 논하고자 한다. 즉, 본고에서 ‘시악’은 ‘운문의 가사를 가진 노래를 통칭’하는 용어로 쓰겠다. 또한 ‘시악’의 하위분류는, 「현가궤범」의 목차를 참고하여 ‘악장(樂章)’과 ‘시가(詩歌)’²³⁾로 나누어 다루고자 한다.

제4장에서는 유종교가 만든 자양금을 분석하여 유종교의 금론(琴論)을 밝히고자 한다. 이를 위해 자양금의 실물을 실측하여 「현가궤범」의 기록과 함께 비교하여 살펴보고자 한다.

제5장에서는 유종교와 관련된 여러 사료를 토대로, 유종교의 현가가 실제로 실천된 양상을 살펴 의례와 현가의 관계에 대해 고찰하고, 유종교가 현가를 실천한 목적과 의미는 무엇인지 파악하고자 한다.

(서울: 민속원, 2012), 14-15쪽.

본고에서는 악률론의 범주를 12율론, 5성론, 악조론, 도량권형론 등에 두고, 이와 관련하여 전례의 악률론, 즉 주자의 악률론과 다른 양상을 보이는 유종교만의 특징적인 악률론을 중심으로 논하고자 한다. 악률론의 세부 분류는 송방송, 박정련 외, 『국역율려신서』, 한국음악사료연구회 국역총서 5(서울: 민속원, 2005)의 분류방법을 참고한 것이다.

23) 본래 ‘시가(詩歌)’는 ‘운문의 가사를 가진 노래’를 뜻하는 용어이지만, 본고에서는 ‘시를 노랫말로 하는 현가이자, 유종교가 새로 지은 노래’라는 뜻으로 한정해서 쓰고자 한다. 시가는 한문 노랫말로 된 것을 먼저 살펴보고 이어서 우리말 노랫말로 된 것을 다루고자 한다. 따라서 시가는 율시, 절구, 배율, 사, 부, 동요(東謠) 순으로 고찰하겠다.

4. 학문적 배경 및 「현가궤범(絃歌軌範)」

본 절에서는 본론에 앞서 유중교의 학문적 배경을 살피고, 「현가궤범」의 편찬 경위와 체제 및 내용을 검토하여 사료적 성격을 밝히고자 한다.

1) 유중교의 학문적 배경

유중교는 위정척사(衛正斥邪)를 주창한 화서(華西) 이항로(李恒老, 1792~1868)²⁴⁾와 중암(重菴) 김평묵(金平默, 1819~1891)의 문인으로서, 화서학파(華西學派)의 핵심 인물 중 한 명이다. 유중교의 본관은 고흥(高興), 초명은 맹교(孟敎), 자는 치정(稹程), 호는 성재(省齋)·존재(存齋)·수춘산인(壽春山人)·동악산인(東岳山人)이고, 시호는 문간(文簡)이다.²⁵⁾

유중교가 살았던 당시 조선은 오랜 세도정치로 인해 민란이 빈번하였고 천주교와 외세의 침탈로 성리학적 이념과 유교적 사회 질서가 무너지고 있었다. 병인양요(1866)와 신미양요(1871)를 거치면서 예교(禮敎) 체제가 붕괴되자 한말 도학자들은 폐쇄적 향전론을 내세웠고 이는 곧 전통수호론으로 이어졌다. 그리고 일제의 침탈과 국권 상실의 역사 속에서 도학자를 중심으로 한 위정척사운동은 의병활동으로 이어지게 된다.²⁶⁾

이러한 역사의 흐름 속에서 위정척사의 사상적 토대를 완성한 사람이 이항로이다. 이항로는 공자·주희·송시열로 이어지는 도통(道統)²⁷⁾을 표방하며,

24) 본관은 벽진(碧珍). 자는 이술(而述), 호는 화서(華西). 17세에 과거를 포기하고, 당시 학문으로 이름이 높았던 임로(任魯), 이우신(李友信) 등을 찾아가 학우의 관계를 맺고, 성리학 연구에 전념했다. 학덕이 조정에 알려지면서 몇몇 관직에 제수되었으나 사양하였고 향리에서 강학하였다. 1866년 병인양요가 일어나자 동부승지의 자격으로 입궐하여 대원군에게 주전론을 건의하기도 하였다. 그 뒤 공조참판으로 승진되고 경연관(經筵官)에 임명되었으나, 대원군의 실정(失政)을 비판한 병인상소와 만동묘(萬東廟) 재건 상소 등으로 대원군의 노여움을 사서 삭탈관직 당한 뒤 낙향하였다. 그의 학문은 기호학파에 바탕을 두고 있으며, 호남의 기정진(奇正鎭), 영남의 이진상(李震相)과 함께 조선조 말기 성리학 3대가의 한 사람으로 꼽힌다. <한민족문화대백과사전> “이항로” 참고.

25) <한국고전종합DB> “성재집(省齋集)”(해제: 김진옥) 참고.

26) 화서학파의 시대적 배경에 대해서는 금장태, 『華西學派의 철학과 시대의식』, 태학총서 4(서울: 태학사, 2001), 13-17쪽 참조.

강학과 향음주례 등의 “사례를 정립함으로써 사림공동체의 학풍과 결속을 강화”²⁸⁾하고자 하였고, “正道[유교]를 옹위하고 邪說[異端·外勢]을 물리친다는 ‘위정거사’를 도학정신의 시대적 이념으로 표방하고, 그의 문하를 중심으로 화서학파를 형성하여 활동”²⁹⁾했다.

유증교는 5세 때부터 이항로의 문하에서 수학하였고, 14세 때부터는 화서 문하의 동문 선배인 김평묵에게도 배워 그의 문인이 되었다. 18세 때 현종이 죽고 철종이 즉위하면서 왕위 계승에 따른 호칭문제가 제기되자 『제왕승통고(帝王承統考)』³⁰⁾를 편집하여 편찬했고, 21세 때에는 이항로의 명에 따라 공자의 춘추와 주자의 통감강목에서 제시된 역사서술의 원칙으로서 존화양이(尊華洋夷)의 의리를 밝혀 『송원화동사합편강목(宋元華東史合編綱目)』을 편수하였다.³¹⁾

이렇듯 유증교는 이항로의 도통을 이어 주자와 송시열을 숭배하고 공부했으며³²⁾, 화서학파 내 학풍의 기반을 확립하기 위해 주자를 위시한 도학 선

27) 도학은 공자-맹자의 도통을 송대의 주돈이, 정호, 정이가 계승한다는 도통 의식을 기초로 하여 경학 체계와 철학적 기초인 성리학을 정립하면서 전개되었고, 이를 주자가 집대성하면서 확립되었다.(금장태(1999), 앞의 책, 43-44쪽.) 이러한 견지에서 이항로는 공자로부터 주희로 이어지는 도통을 강조한 것이고, 또한 송대 도통을 조선에서는 이이를 거쳐 송시열이 잇고 있다하여 공자-주희-송시열로 이어지는 도통을 강조한 것이다.

28) 위의 책, 20쪽.

29) 화서학파는 이항로의 심주리론(心主理論)과 벽이단론(關異端論)에 입각하여 위정척사운동을 전개했고, 당시 서양과 일본의 침략을 당하는 위기 상황 속에서 의리를 천명하여 강경하게 항의상소(抗議上疏)를 올리거나 의병을 조직하여 항전활동을 벌여왔다. 위의 책, 15-20쪽.

30) 1849년에 편집한 글로, 제계형(弟繼兄), 형계제(兄繼弟), 질계숙(姪繼叔), 숙계질(叔繼姪), 손계조(孫繼祖), 종조계종손(從祖繼從孫)으로 구분하여 중국의 왕조들과 우리나라의 고려, 조선에서 그 사례를 찾아 편집했다. 이 과정에서 『춘추』의 제희공전(躋僖公傳)과 『주자대전』의 주칠묘도(周七廟圖), 주구묘도(周九廟圖), 김장생(金長生)과 송시열(宋時烈)의 설 등을 제시하였으며, 철종(哲宗)이 헌종(憲宗)을 계승한 경우와 인조(仁祖)가 선조(宣祖)를 계승한 경우, 정조(正祖)가 영조(英祖)를 계승한 경우 등에서는 그 논의 과정을 자세히 언급하였다. <한국고전종합DB> “성재집(省齋集)”(해제: 김진옥) 참고.

31) 피정만, 『한국 교육사 이해』, 도서출판 하우, 2010.

32) “17세기 이후 조선 학계에서는 『주자대전』과 『주자어류』가 주목의 대상이었다. 송시열과 한원진으로 대표되는 서인-노론 계열에서는 『주자대전』과 『주자어류』에

현들의 저술들을 재검토하여 편찬하거나 스승 이항로의 저술을 편찬하는 일을 도맡아했다.

이항로 사후 유종교는 김평묵과 함께 화서학파(華西學派)를 이끌었다. 1876년(고종 13)에는 선공감가감역(繕工監假監役)에 제수되었으나 취임하지 않았고, 1881년에는 척사위정(斥邪衛正)의 소론(疏論)이 일어나자 김평묵과 함께 춘추의리론(春秋義理論)을 기반으로 구법보수(舊法保守)와 척양척왜(斥洋斥倭)를 주장했다.³³⁾

유종교는 유문(儒門)이 해야 할 일로서 ‘중화를 존중하고 이적을 물리치는 것’과 ‘정학(正學)을 숭상하고 사설(邪說)을 배척하는 것’을 강조하고, 춘추대의(春秋大義)와 위정척사를 우선적으로 추구하고 실천했다.³⁴⁾ 이것들은 결국 조선중화주의(朝鮮中華主義)에 입각하여 ‘중화(中華)’를 보존하고 지키고자 하는 목적에서 발현된 사상이다.³⁵⁾

또한 그는 구세(救世) 의식과 결부된 도통 의식을 바탕으로 주자학 공부에 몰두했으며, 모든 현상을 주자학적 견지에서 학문적으로 천착하여 폭넓은 분야에 많은 저서를 남겼다.³⁶⁾ 그 중 유종교가 이항로의 심주리론을 수

대한 축조적인 분석 작업을 통해 ‘주자정론(朱子定論)’을 확정하고자 했다.” 구만옥, “황윤석, 성리학의 집대성을 위해 노력한 주자도통주의자”, 『내일을 여는 역사』 제37호(파주: 내일을 여는 역사, 2009), 141쪽.

유종교는 주자학 연구에 몰입하여 주자 저서와 관련된 글을 많이 남겼는데, 이는 송시열로부터 이어지는 학풍을 잇는 것이며, 송시열을 ‘宋子’라 부를 정도로 숭배했다.

33) <향토문화대전> “성재집” 참고.

34) ‘중화를 존중하고 이적을 물리치는 것’은 공자의 『춘추』에서 나온 개념이고, ‘정학(正學)을 숭상하고 사설(邪說)을 배척하는 것’은 『맹자』에서 나온 개념이다. 유종교는 “공자가 『춘추』를 지었는데, 『춘추』의 의리는 중화를 받들고 이적을 물리치는 것보다 큰 것이 없다”고 하였고, “중화를 높이고 이적을 물리치며 정학을 밝히고 이단을 물리치는데, 우리들의 큰 운명이 있다”고 하였다. 하영휘, “유종교(柳重敎)(1821~1893)의 춘추대의, 위정척사, 중화, 소중화”, 『민족문화사연구』 제60권(민족문화사학회·민족문화사연구소, 2016), 163-189쪽.

35) 유종교가 표방한 조선중화주의에 대해서는 위의 논문 참조.

36) “그가 화서 이항로와 김평묵을 따르면서 학파를 이루어 강학활동을 하고 많은 유학 경전과 성리학 관련 저술에 대하여 주석을 달고, 해설을 하며, 스승 문인들과 논변을 행했던 것은 모두 당시 시대적 위난의 국면에서 나라를 구하고자 하는 국난을 극복하고자 하는 이론적 실천적 활동의 과정이었다.” 엄연석, 앞의 논문, 18쪽.

정, 보완하여 집필한 『조보화서선생심설(調補華西先生心說)』(1886)은, 화서학파 내에 심설(心說) 논쟁을 불러일으키면서 화서학파는 김평묵 계열과 유종교 계열로 양분되기에 이르렀다. 『조보화서선생심설』은 심설에 있어서 이항로의 학설을 일부 수정하여 유종교가 자신의 독자적인 학설을 제시한 것인데, 스승 이항로는 심설에 대해 주리론적인 입장에 있었지만 유종교는 주기론적 입장에서 스승의 학설을 조보(調補)했기 때문에 김평묵과 대립하게 된 것이다.³⁷⁾

유종교가 주기론적 입장에서 이항로의 심설을 조보한 것은, 기호학파의 전통을 벗어난 스승의 학설을 조보함으로써 울곡 이이로부터 이어지는 기호학통으로 회귀시키고자 했기 때문이다. 학문적으로 기호학통의 끈을 놓지 않으려던 유종교의 모습은 고산학파의 전재 임헌회 및 간재 전우의 문인들과 교류하며 강론을 해나간 것에서도 알 수 있다.³⁸⁾

이렇듯 체제유지적이고 보수적 성향을 가진 유종교는, 1874년부터 해마다 3월이면 숭명배청론자(崇明排淸論者)들의 상징적 장소인 조종암(朝宗巖)에 가서 대통묘(大統廟)³⁹⁾에 참배했으며⁴⁰⁾, 남명(南明)의 연호인 영력(永

37) 이후 1888년에 유종교가 『화서선생심설정안』을 쓰면서 심설 논쟁은 일단락되었지만, 1893년 유종교는 임종 하루 전날 제자들에게 『화서선생심설정안』을 환수하여 소각시키도록 시킴으로써 결국 유종교는 자신의 주기론적 입장을 견지했다.

38) 일반적으로 이이(李珥)에서 송시열(宋時烈)로 내려오는 기호(畿湖) 도통(道統)의 정맥은 임헌회(任憲晦, 1811~1876)에서 전우(田愚, 1841~1922)로 내려온 것으로 본다.(한국사상사연구회 편저, 『조선 유학의 학파들』, 한국철학총서 6(서울: 예문서원, 1996), 575쪽.) 유종교는 남명의 연호인 영력(永曆)을 사용하는 데에 있어 옳고 그름에 대해 전재 임헌회에게 의견을 구하기도 하고, 한 차례 직접 찾아가 강론하기도 했으며, 1875년에는 조종암지 서문을 임헌회에게 받은 바 있다. 임헌회 사후에는 그 문하의 간재 전우와 교류하였다.

39) 조종암은 경기도 가평군 하면 대보리에 위치하며, 조선 숙종 10년(1684) 당시 가평군수를 지낸 이제두(李齊杜)와 명나라의 허격(許格)·백해명(白海明) 등이 큰 바위에 글씨를 새긴 것을 말한다. 임진왜란 때 명나라가 베푼 은혜를 잊지 말고, 병자호란 때 청나라로부터 당한 굴욕적인 수모를 되새기자며 숭명배청(崇明排淸)사상을 추구했던 사람들의 뜻을 새긴 기념물이다. 조종암의 대통행묘는 서울 창덕궁 안에 있는 대보단과 속리산 화양동에 있는 만동묘와 함께 모화사상을 대표하는 유물이다. (<한국민족문화대백과> “조종암대통묘(朝宗巖大統廟)” 참고.) 조종암과 대통행묘는 19세기 말 화서 이항로와 그 제자들의 성원으로 유지되어 오다가 1934년 항일운동의 정신적 고향이라는 이유로 일제가 제사를 금지시켜 폐허가 되었으나, 해방 후 다시 제를 지내기 시작했다.

曆)⁴¹⁾을 사용하며 명나라 유민임을 자처하기도 했다.

한편, 유중교는 평생 번잡함을 피해 잠강하며 서사를 만들어 강학하고, 향음주례를 비롯한 각종 예를 익히고 실행했다. 이 중 주목되는 행보는 다음과 같다.

유중교는 1876년에 조종암 가까이에 있는 가평군 옥계리(玉溪里)의 자니대(紫泥臺)로 이주하여 옥계정사(玉溪精舍)를 짓고, 1879년에는 자양서사(紫陽書社)를 세워 강학에 힘썼다.⁴²⁾ 1882년 봄부터는 춘천의 가정(柯亭)에서 기거하며 가정서사(柯亭書社)를 세워 강학했다. 1889년에 제천의 장담(長潭)으로 거처를 옮겨 창주정사(創州精舍)⁴³⁾를 세우고 강학했으며, 1893년(고종 30) 이곳에서 타계했다.⁴⁴⁾ 제학에 추증되었고, 제천시 봉양읍 공전리의 자양영당과 완주군의 삼현사(三賢祠)⁴⁵⁾에 배향되었다.

유중교의 음악과 관련한 활동은 가평 옥계에서 춘천 가정, 그리고 제천 장담으로 이주하여 거주했던 시기에 두드러진다. 특히 춘천 가정에 거주하는 동안 「현가궤범」을 집필하고 자양금을 만들었으며, 서사의 강학의례를 정비하여 의례에 음악을 적용하고자 했다. 이러한 활동은 예악을 구현함으로써 세속 교화를 이루고자 하는 의도를 지닌다.

40) 이러한 유중교의 행보는 스승 이항로를 따른 것이다. “화서 이항로는 사우나 문인들과 더불어 산수의 승경과 도학과 의리정신이 깃든 연고지를 두루 찾아 나서곤 했다. 화서가 33세 때(1824) 가평에 있는 조종암을 찾아갔던 것도, 이곳이 화양동에 상응할 정도로 화이론과 북벌론의 의리정신이 간직된 문자를 바위에 새긴 것이 때문이다.” 금장태, 『화서학파의 철학과 시대 의식』(서울: 태학사, 2001), 21쪽.

41) 조선의 성리학자 중에는 명나라 마지막 황제 의종 때의 연호인 숭정(崇禎, 1627~1644)을 사용한 경우가 많다. 송시열 또한 명나라 연호인 숭정(崇禎)을 사용할 것을 주장했다. 유중교는 숭정(崇禎)을 사용하다가 중년부터는 남명의 연호인 영력(永曆)을 사용했다. 남명은 명나라가 멸망한 뒤에 명항가의 일족이 세운 지방정권(1644~1662)이었고, ‘영력(永曆)’은 명나라 신종의 손자인 주유량의 연호였다. 영력은 1647~1661년까지만 사용했다. 한편, 대사헌 김수홍은 청나라 연호인 강희(康熙, 1662~1722)를 쓸 것을 주장하기도 하였다.

42) 하영휘, 앞의 논문, 169쪽 참고.

43) 이후 자양서사(紫陽書社)로 개칭하였다.

44) 이로 인해 유중교의 제자 의암(毅菴) 유인석(柳麟錫, 1874~1915)을 중심으로 한 의병운동이 제천을 기점으로 시작되었다.

45) 본래 명칭은 삼현영당(三賢影堂)이었다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 유종교의 사상적 특징은 세 가지로 나뉘볼 수 있다. 첫째는 화이론의 의리론적 정통성을 확립하며 척사(斥邪) 내지 척양(斥洋)을 시대적 과제로 전개하고 있는 것이고, 둘째는 성리설에서 화서의 심주리설(心主理設)에 대한 성찰을 통해 기호 성리설의 전통을 보수적으로 재확인하고 있는 것이며, 셋째는 예악을 통한 유교 전통의 교화 질서를 재정립하고자 추구했다는 것이다.⁴⁶⁾

본고에서는 유교 전통의 교화 질서를 재정립하고자 유종교가 어떻게 예악을 구현했고, 또 이것은 유종교의 여타 사상과 어떤 관련이 있는지에 대해 고찰하고자 한다.

2) 「현가궤범」의 편찬 및 체제

유종교가 「현가궤범(絃歌軌範)」을 지은 까닭은 ‘현가궤범서(絃歌軌範序)’에 잘 드러나 있다. 그는 ‘현가궤범서’ 서두에서 공자의 『논어(論語)』 「양화편(陽貨篇)」에 실린 ‘우도할계(牛刀割雞)’의 비유를 인용하며 현가(絃歌)는 성인이 사람을 가르치고 도를 배울 때 쓰는 도구임⁴⁷⁾을 피력했다. 이에 현가로서 풍속을 교화하고⁴⁸⁾, 선유(先儒)의 학궁(學宮, 학교) 모습을 보존⁴⁹⁾하고자 「현가궤범」을 집필했음을 밝히고 있다. 즉, 유종교는 「현가궤범」에서

46) 이 문단의 내용은 금장태의 글을 정리한 것이다. 금장태(2001), 앞의 책, 206쪽.

47) “옛날 우리 부자[공자]가 무성에 가서 현가(絃歌)를 듣고 “닭을 잡는데, 어찌 소 잡는 칼을 쓰리오?”라고 하자, 언유[자유]가 대답했다. “군자가 도를 배우면 사람을 사랑하고, 소인이 도를 배우면 부리기가 쉽습니다.” 이것을 보면, 성인의 문하에서 사람을 가르치고 도를 배울 때 그 도구가 바로 현가였다.”(『省齋集』, 卷37, 43, 「柯下散筆」, 「絃歌軌範序」, “昔吾夫子之武城, 聞絃歌之聲曰: “割雞, 焉用牛刀?” 言游對曰: “君子學道則愛人, 小人學道則易使。觀此則聖門教人學道, 其具則絃歌是也。”)

48) “그 근본을 노래에 펼치면, 그 소리와 박자에 비록 시대로 인한 제약이 있지만 대강(大綱)이 대략 남아 있어 사람을 감동시키고 풍속을 교화시키기에 충분하다.”(『省齋集』, 卷37, 44a, 「柯下散筆」, 「絃歌軌範序」, “以此而發之歌詠, 則其聲音節度, 雖因時制宜, 略存大綱, 亦足以感人而化俗。”)

49) “대개 먼저 시 삼백 편에 종사하여 그것을 근본으로 삼고 한가한 날에 이에 흠뻑 젖음으로써, 그 멋을 펼치는 것을 도와 옛날 학궁의 모습을 대략이나마 보존하려는 것이다.”(같은 곳, “蓋先從事於三百篇, 爲之本原, 而暇日游泳於此, 以助發其趣, 庶幾畧存古學宮影像也。”)

주자의 악론을 바탕⁵⁰⁾으로 한 현가의 규범, 즉 현가의 궤범을 제시함으로써 예악(禮樂) 실천의 의지를 보이고, 공자·주자 당시의 학풍(學風)을 재현하고자 한 것이다.

한편, 화서학파 내에서 단독으로 음악문헌을 집필한 것은 유중교가 유일하다. 심설 논쟁 이후 화서학파는 김평묵과 유중교의 두 계열로 나뉘게 되었고, 유중교는 이 무렵에 「현가궤범」(1887)을 편찬했다.⁵¹⁾ 유중교가 「현가궤범」을 편찬한 표면적인 이유는 상술했듯 ‘현가를 통한 교화’와 ‘옛 학궁(學宮)의 모습 보존’에 있지만, 그 이면에는 유중교 계열 문인들을 집결하고자파(自派)가 주자학의 적통임을 내세우고자 한 의도가 숨어있기도 하다.⁵²⁾ 이렇듯 「현가궤범」을 통해 정통 주자학 계승을 표방하고자 한 의도는 「현가궤범」에 수록된 글들 대부분이 주자의 저서를 출전으로 한 것이라는 점에서도 분명하게 드러난다.

「현가궤범」은 ‘서’, 제1 ‘율려’, 제2 ‘금률·정률·조현·[도설·상·하]’, 제3 ‘악장’, 부록 ‘시율신격·동요율격’으로 구성된다. 유중교는 주자의 저서를 전재(轉載)하고 그 글의 앞 또는 뒤에 자신의 의견을 덧붙이거나, 주자의 악론 중 일부는 도설(圖說)로 정리하여 다시 설명하는 방식으로 「현가궤범」을 집필했다.

제1 ‘율려’는 『의례경전통해』⁵³⁾ 권13 「학례」에 실려 있는 ‘종률(鍾律)’ 제22⁵⁴⁾

50) “주자(朱子)가 고정(考定)한 율려제(律呂制)와 금률설(琴律說)을 취하여 고금의 악장(樂章) 몇 편을 합하고 곡조를 빌려 미루어 쓴 예를 끝에 붙여 한 책을 만들고 『현가궤범(絃歌軌範)』이라고 명명했다.”(같은 곳, “間嘗竊取朱子所考定律呂之制及琴律說, 配以古今樂章若干篇, 尾附借調推用之例, 釐爲一書, 命曰絃歌軌範.”)

51) ‘현가궤범서’ 말미의 “영력(永曆) 다섯 번째 정해년(1887, 고종24) 봄 가정 하사(柯亭下士) 유중교 쓰다.”라는 기록을 바탕으로 「현가궤범」의 편찬시기를 1887년으로 보고 있다. (『省齋集』, 卷37, 44b, 「柯下散筆」, ‘絃歌軌範序’, “永曆五丁亥春, 柯亭下士柳重教題.”)

52) 이상원은 “유중교가 「현가궤범」을 편찬한 것은 국운이 기울고 사람을 감화시킬 수 있는 소리가 자취를 감춘 상황에서 예악을 실천함으로써 기울어가는 국운을 회복하고자 한 때문”이며, 화서학파가 둘로 갈라진 이후에 유중교가 “『현가궤범』 편찬과 <고산구곡가> 수용을 통해 자파 문인들의 결속을 강화하는 가운데, 새로운 구곡가인 <옥계조>의 창작을 통해 화서학파의 적통이 자신임을 주장한 것”으로 보았다. 이상원, “19세기 말 화서학파의 <고산구곡가> 수용과 그 의미”, 『시조학논총』 제27집(한국시조학회, 2007), 107-124쪽.

를 전제한 것이다. 유종교는 주자의 ‘종률’ 전문을 전제한 이유를 해당 글 앞에 밝혀두었는데, 음악은 모두 올려에 뿌리를 두고 있기에 음악을 배움에 있어 올려를 먼저 배워야하며 주자의 ‘종률’을 입문하여 처음 익히는 바탕으로 삼는다고 했다.⁵⁵⁾ 유종교의 도론(導論) 이하의 글은 모두 주자의 글이며 내용은 다음과 같다.

주자는 『주례(周禮)』, 『국어(國語)』, 『여씨춘추(呂氏春秋)』, 『한서(漢書)』 「율력지(律曆志)」, 『수서(隋書)』 「음악지(音樂志)」, 『사기(史記)』, 『악기(樂

53) 송대 성리학자 주희(朱熹)가 『의례(儀禮)』를 경(經)으로 삼고, 기타 예(禮)에 대한 고전을 전(傳)으로 삼아 편집한 예서(禮書)이다. 『의례경전통해』는 「가례(家禮)」·「향례(鄉禮)」·「학례(學禮)」·「방국례(邦國禮)」·「왕조례(王朝禮)」·「장례(葬禮)」·「제례(祭禮)」의 7편으로 구성되어 있으며, 모두 37권이다. 이 중에서 주희가 완성한 내용은 「가례」·「향례」·「학례」·「방국례」의 4편이고, 「왕조례」는 미완성으로 남아있으며, 「장례」와 「제례」는 주희 사후에 제자인 황간(黃幹)과 양복(楊復)이 보충하여 완성하였다. 이 중에서 「학례」는 주희에 의해 창안된 부분으로 주희 예학의 의리적(義理的) 성격을 보여주는 부분이다. 의리론의 기초 아래에서 고례(古禮)와 시례(時禮)를 절충한 점, 사례(士禮)를 왕례(王禮)의 기초로 보면서도 그 차이를 분명히 구분하는 입장에서 사례와 왕례를 종합하고자 하였다는 점이 특징이다. <한국일생의례사전> “의례경전통해” 참고.

54) 『주자전서』 484-501쪽에 수록되어 있다. 주자의 ‘종률’은 채원정의 『율려신서(律呂新書)』를 일부 고쳐서 개괄한 것이다. 『율려신서』는 진양의 『악서』와 함께 조선 전기에 주요 음악이론서로 쓰였다. 세종조(1418~1450) 아악정비와 성종조(1469~1494)의 『악학궤범』 편찬 때 중요한 원전 중 하나로 쓰였다. 수징난에 따르면 주자는 초년부터 “이미 음악과 종률(鍾律)의 연구에 주의를 기울여서 한편으로는 ‘오늘날 사대부는 오음(五陰), 십이율(十二律)을 물어도 음을 깨닫지 못한다’고 통감하고, ‘악학(樂學)’을 설립하여서 천하 사대부들이 학습하도록 하기를 바랐다(『어류』 권92). 다른 한편으로는 또 정강(靖康, 1126~1127) 이후 남쪽으로 옮겨온 이래 5,60년 동안 구차한 안정에 깊이 빠진 탓에 고악(古樂)과 고례(古禮)가 없어져서 ‘다시는 종률에 뜻을 삼은 자가 없다’(『율려신서』)는 점에 통분을 느꼈다. 그래서 그는 음률을 깊이 연구하고, 채원정과 함께 공동으로 『율려신서』를 지었는데, 그 목적은 바로 ‘중원을 평정하고’, ‘남과 북을 통일한 뒤 이 책을 가지고서 음을 심의하고 율을 조화시키며, 예악을 부흥시키는 데 사용하기를’ 바랐다”고 한다. 수징난(束景南) 저, 김태완 역, 『주자평전』 上(고양: 역사비평사, 2015), 380쪽 참고.

55) 『省齋集』 別集, 卷3, 1, 「絃歌軌範」, 第1, 「律呂」, “樂無大小, 皆本於律呂。學樂而不先治律呂, 猶舍規矩而議匠事也。蓋自黃帝以後, 律法自有傳世正經。秦、漢以降, 寢以亡滅。而人各爲說, 迄無定論。至宋朱子門人西山蔡氏, 旁搜羣籍, 會通而折衷之, 定著爲一家之言。朱子既表章而發揮之, 又櫟括其文, 別爲一篇, 名曰“「鍾律」”, 載之『儀禮經傳通解』「學禮」中。今謹取其全文, 著之卷首, 以爲學樂者入門始習之資。”

記』, 『통전(通典)』, 『후한지(後漢志)』, 『회남자(淮南子)』, 『예기』〈예운(禮運)〉, 『정의(正義)』 등을 전거로 하여, 황종율관(黃鍾律管), 육율(六律)과 육려(六呂), 오성(五聲), 팔음(八音), 후기법(候氣法)⁵⁶⁾, 도량형(度量衡: 심도, 가량, 권형), 양률(陽律)과 음려(陰呂), 삼분손익법(三分損益法)과 격팔상생(隔八相生), 12율관의 길이, 오성과 오행(五行), 오성의 상생 및 순서, 변궁(變宮)과 변치(變徵), 정음(正音)과 변음(變音), 84성, 60조 등에 대해 설명하고 있다. 특히 율관의 길이에 대해서는 정현(鄭玄)의 설(說)과 사마천(司馬遷)의 설, 당대(當代)의 생종법(生鍾法)을 비교하며 그 시시비비를 가리고, 삼분손익법은 9분법으로 계산하고 도량형은 10분법으로 계산하고 있다.

제2 ‘금률·정률·조현·[도설-상·하]’ 중 ‘금률·정률·조현’은 『주희집』 권66 「잡저」 ‘금률설(琴律說)’, ‘정률(定律)’, ‘조현(調絃)’⁵⁷⁾을 전제한 것이다. 유중교는 전제에 앞서 서두에서 팔음(八音)의 악기 중 금(琴)이 가장 중요하고 금은 노래에 버금간다고 밝혔다. 또한 ‘금률’은 ‘율려’에서 논한 여러 법도가 실제로 적용된 것으로서, 주자의 ‘종률편’과 ‘금률설’은 본말(本末)을 이룬다고 했다.⁵⁸⁾ 유중교의 토론(導論) 이하의 글은 모두 주자의 글이며 내용은 다음과 같다.

주자는 ‘금률(琴律)’에서 금의 현에서의 12율 위치, 휘의 배치와 성율, 후기법과 휘의 순서, 산현과 산성에 대해 논했다. 그리고 ‘정률(定律)’에서는 『회암집』, 『몽계필담』 등을 전거로 하여 금의 조율법과 공척보에 대해 설명했다. ‘조현(調絃)’에서는 금의 조현, 즉 현을 짚어 율을 얻는 방법에 대해 설명하였다.

제2 [도설-상]·[도설-하]⁵⁹⁾는 유중교가 주자의 학설을 그림으로 그려 설

56) 황종 율관이 제대로 된 것인가 검증하는 방법이다.

57) 『주희집』 권66, 3498-3409쪽에 수록되어 있다.

58) 『省齋集』 別集, 卷3, 15, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律’, “樂有八音之器, 其族甚衆。皆可以命律, 而惟琴爲最重。蓋其爲制, 法象尊嚴, 條理精密, 用以調律, 應無不周而聲爲甚美。故大樂之位, 琴居歌之次。君子無故, 不離於側, 可見其爲重也。朱子嘗與西山蔡氏論琴甚多, 而晚著「琴律說」一篇, 實與『儀禮』「鍾律」篇相爲本末。【「琴律說」言“旋宮”, 見本章圖說。 “本章”即指「鍾律」篇】今亦載其全文, 爲第二篇。學者就而考之, 則前篇所論諸法, 可見其實用, 而於此有得焉, 則其佗諸樂器, 亦可以類推而通之矣。”

59) ‘도설’은 주자의 학설에 대해 유중교 자신이 이해한 것을 바탕으로 그림을 그려

명한 것으로, 주자의 원전(原典)에는 없는 그림이다. [도설-상]은 율려(律呂)와 관련된 도상과 설명으로서, 십이궁칠성위(十二宮七聲位), 칠성손익상생지도(七聲損益相生之圖), 율려손익상생지도(律呂損益相生之圖), 십이율선궁도상(十二律旋宮圖上), 십이율선궁도하(十二律旋宮圖下) 등이다. [도설-하]는 금(琴)과 관련된 도상과 설명으로서, 금현배성률도(琴絃配聲律圖), 금률고정도(琴律攷定圖), 금률조후도(琴律調候圖), 금체전도(琴體全圖), 율척(律尺) 등이다. [도설-하]에서 설명하고 있는 금은 주자의 설을 바탕으로 한 것이지만, 실제적으로는 유종교가 직접 만든 자양금(紫陽琴)에 대한 설명이다. 이 도설들은 모두 실제로 자양금을 만들기 위한 기초 자료 및 이론서의 성격을 지닌다.⁶⁰⁾

제3 ‘악장(樂章)’은 악장의 악보를 수록했는데, 전반부는 전례서(典禮書)의 악보를 전제한 것이고 후반부는 유종교가 지은 현가의 악보이다.

전반에는 『의례경전통해』 권14 「학례」 ‘시악(詩樂)’ 제24에 실려 있는 개원악보 풍·아 12편⁶¹⁾과 『국조오례의』의 아악을 전사한 악보⁶²⁾와 ‘악위도

부기한 것이다. 본고에서는 십이궁칠성위(十二宮七聲位), 칠성손익상생지도(七聲損益相生之圖), 율려손익상생지도(律呂損益相生之圖), 십이율선궁도상(十二律旋宮圖上), 십이율선궁도하(十二律旋宮圖下) 등 율려(律呂)와 관련된 도상 5개는 [도설-상]이라 하고, 금현배성률도(琴絃配聲律圖), 금률고정도(琴律攷定圖), 금률조후도(琴律調候圖), 금체전도(琴體全圖), 율척(律尺) 등 금(琴)과 관련된 도상 4개는 [도설-하]로 표기하여 논의를 전개하고자 한다. ‘도설’은 금장태의 연구에서 차용한 용어이다. 금장태는 유종교가 「현가괘법」 제2 부분에 그려 넣은 9가지 도상을 ‘도설’이라 지칭했으며, “유종교가 ‘율려(律呂)’의 구조를 도상화하고 ‘금률(琴律)’의 구조를 뒤에 붙여 하나의 체계를 이룬 것”이라는 뜻에서 ‘유종교의 율려구도(律呂九圖)’라 부르기도 했다. 금장태, 앞의 논문, 193쪽.

60) 자양금에 대해서는 본고 제4장 “유종교의 금론”에서 논의하겠다.

61) 『의례경전통해』, 권14, 「학례」, ‘시악(詩樂)’ 제24에 실려 있는 아(雅) 여섯 편과 풍(風) 여섯 편을 전사한 것이다. 「소아(小雅)」의 <녹명(鹿鳴)>, <사모(四牡)>, <황황자화(皇皇者華)>, <어리(魚麗)>, <남유가어(南有嘉魚)>, <남산유대(南山有臺)> 6편과, 「주남(周南)」의 <관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)> 3편, 「소남(召南)」의 <작소(鵲巢)>, <채빈(采芣)>, <채빈(采蘋)> 3편 등이 해당한다.

62) 유종교는 <국조아악정률(國朝雅樂定律)>15장, <사직대향악장(社稷大享樂章)>, <대보단대향악장(大報壇大享樂章)>, <문묘대향악장(文廟大享樂章)>을 율자로 기보하고, 각 제례의 절차와 악위도에 대해 서술하고 있다. 여기까지 수록된 악곡들은 모두 전례에 따른 것으로, 유종교는 『의례경전통해』와 『국조오례의』를 참고했다.

(樂位圖)⁶³⁾가 수록되어 있다. 이 중 특징적인 것은 『국조오례의』의 아악 중 <대보단대향악장>을 수록하고 있다는 점이다. 대보단(大報壇)은 조선시대에 명(明)나라 태조(太祖)·신종(神宗)·의종(毅宗)에게 제사를 지낸 사당이다.⁶⁴⁾ 따라서 유중교가 <대보단대향악장>의 악보를 「현가궐범」에 수록했다는 것은 숭명배청(崇明排淸) 사상을 드러내는 것이라 할 수 있다.

제3 ‘악장(樂章)’ 후반에는 유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)⁶⁵⁾에 대한 설명과 서사현가향용 2편의 악보, 즉 <소학제사>와 <육군자화상찬>을 수록하고, <자양금조후사(紫陽琴調候詞)> 악보를 덧붙여 실제적으로 자양금을 연주할 수 있게 했다.⁶⁶⁾

부록 ‘시율신격(詩律新格)’은 유중교 자신이 만든 시가(詩歌), 즉 현가(絃

63) 이 ‘악위도’는 현가에 노도(路藪)가 배치되어 있어 인신제례(人神祭禮)의 악위도로 볼 수 있다. 『악학궐범』(1493) 권2 아악진설도설 중 ‘시용현가(당하지악)’에는 생(笙)·우(芋)·화(和)가 있지만, 유중교가 그린 ‘악위도’(「현가궐범」 필사본 기준 1887년)의 현가에는 생·우·화가 없다. 『춘관통고(春官通考)』(1788)의 문선왕 악현도는 『국조오례통편서례(國朝五禮通編序例)』(1810)의 ‘원(原) 악현도’와 완전히 동일한데, 『국조오례통편서례』의 ‘증(增) 악현도’는 유중교가 그린 악위도와 대동소이하다. 『국조오례통편서례』에는 다음의 설명을 써서 원(原) 악현도 외에 증(增) 악현도를 표기하고 있다. “文宣王○同社稷增圖惟無靈藪有路藪又各歌一導唱一於祝敵東西(增)” 설명에 따라 ‘사직증도’에서 영도를 빼고 노도를 넣고 동시에 각각 노래, 도창, 축, 어 등을 하나씩 배치하면 유중교의 악현도와 유사한 형태가 된다. 한편, 『조선악개요(朝鮮樂概要)』(1917) ‘조선제례주악도식(朝鮮祭禮奏樂圖式)’에 수록된 인조조아 악헌가(仁祖朝雅樂軒架) 악현을 보면 노도만 둘이고 생·우·화가 없다. 따라서 유중교가 「현가궐범」에 수록한 ‘악위도’는 인조(仁祖, 1595~1649) 이후의 악현으로 보인다.

64) 임진왜란 때 원군을 보낸 명나라 신종의 은의(恩義)를 기리기 위해 1704년(숙종 30) 창덕궁 금원(禁苑) 옆에 설치하였다. 1704년 1월 처음에는 숙종의 제의하였고 관학유생 160명이 명나라 신종 황제의 묘를 건립을 청원하였다. 사학 유생이 화양동에 황조를 위한 묘 건립을 청원하였고 3월 사직 유성운이 명나라 의종 황제의 제사를 건의하였다. 처음에는 사당을 건립할 예정이었으나 그해 9월 신하들 사이에서 논의를 거쳐 단(壇)의 형식으로 결정되었다. 10월에 공사가 시작되어 11월에 단의 이름은 대보단이라 이름지었고, 12월 21일에 완료되었다. <두산백과> “대보단” 참고.

65) 기존의 악장을 응용하여 서원이나 향교에서 거문고나 금을 연주하며 노래할 때 사용할 곡조를 만드는 법을 말한다.

66) “악보 가운데 대부분은 그의 문도에서 실제 불리운 것으로 확인되었다.” 송지원, 앞의 논문, 2000b, 117쪽.

歌) 작곡법에 대해 설명한 부분이다. 유종교는 시의 체제에 따라 선율을 붙이는 법을 새로 만들고, 이를 바탕으로 여러 체제의 시에 선율을 붙여 현가[詩歌]를 지었다. ‘시율신격’에서는 한시 중 율시(律詩), 배율(排律), 절구(絕句), 사(詞), 부(賦)와 우리말 시조에 선율을 붙이는 법[東謠律格]을 설명하고⁶⁷⁾, 각 체제의 시로 지은 현가 악보를 수록했다.⁶⁸⁾ 해당 악곡들은 중국의 주자, 정호(程顥), 소옹(邵雍) 등이 쓴 글과 한시, 유종교 자신이 쓴 한시, 그리고 율곡 이이와 유종교가 쓴 우리말 시조에 선율을 붙인 것이다.⁶⁹⁾

이렇듯 「현가궤범」은 『국조오례의』의 악보를 전사한 부분과 부록의 현가 악보를 제외하고는 대부분 주자의 저서를 전재하고 보충 설명하는 방식으로 지어졌다. 유종교는 「현가궤범」을 통해, 주자의 설을 중심으로 음악이론을 정리하고, 현가의 예보와 금의 법제를 제시함으로써 현가를 실천하기 위한 기틀을 마련하고자 했던 것으로 보인다.

따라서 유종교는 현가를 실천하기 위한 기초 작업으로서 음악이론을 정립하기 위해 「현가궤범」을 집필했다고 보이며, 이에 「현가궤범」은 일종의 음악이론서이자 음악실용서의 성격을 가진다고 할 수 있다.

이상에서 살펴본 「현가궤범」 체제는, ‘서’를 제외하면 수록 내용에 따라 악률론(樂律論), 금론(琴論), 시악론(詩樂論)으로 분류할 수 있다.⁷⁰⁾ ‘악률론

67) 금장태는 「현가궤범」 부록의 구성을 시율신격과 동요율격으로 나누어 보았다(금장태, 앞의 논문, 208쪽). 그러나 동요율격은 시율신격의 하위분류에 속하는 부분이다. 따라서 본고에서는 시율신격, 즉 시가의 율격 내에서 동요의 율격을 논하겠다.

68) 유종교는 「현가궤범」에서 율시(律詩)를 사운(四韻)이라고도 지칭했고, 배율(排律)은 장편(長篇), 사(詞)는 장단구사(長短句詞)라고 불렀다. 본고에서는 일반적 명칭인 율시, 배율, 사를 사용하겠다. 또한 유종교는 우리말 시조에 선율을 붙인 노래는 ‘토음가요(土音歌謠)’ 또는 ‘동요(東謠)’라고 불렀는데, 본고에서는 동요(東謠)라는 명칭을 따르겠다.

69) 부록에 실린 현가 악보의 선율은 유종교가 지은 것이지만 노랫말 대부분은 송나라와 조선의 도학자들이 남긴 시를 차용했으며 그 중 대부분은 주자의 시이다. 「현가궤범」에서 주로 주자의 악론이 담긴 저서를 전사하고 주자·이이의 시와 자작시를 현가의 사설로 제시했다는 점에서, 유종교는 「현가궤범」을 통해 자신이 주자에서 이이로 이어지는 조선 주자학의 도통을 계승하고 있음을 음악을 통해서도 표출하고자 한 것으로 보인다.

70) 「현가궤범」의 내용을 악률론, 금론, 시악론으로 분류한 것은 필자가 고안한 것이다. 본고에서는 유종교의 악론을 이와 같이 세 개의 범주로 나누어, 악률론, 시악

(樂律論)’에 해당하는 부분은 제1 ‘율려’와 제2 [도설-상]이다. ‘금론(琴論)’에 해당하는 부분은 제2 ‘금률·정률·조현’과 [도설-하]이다. ‘시악론(詩樂論)’에 해당하는 부분은 제3 ‘악장’과 부록 ‘시율신격’이다.⁷¹⁾

「현가궤범」의 체제 및 내용을 표로 정리하면 [표 1]과 같다.⁷²⁾

론, 금론 순으로 다룰 것이며, 그 고찰 결과를 바탕으로 본론 마지막 장에서는 유종교의 악론이 실제 음악에서는 어떻게 구현되고 실천되는지에 대해 논하고자 한다.

71) ‘시악론’의 용어에 대한 정의는 “연구범위 및 연구방법”에서 상술한 바와 같다.

72) [표 1]의 목차는 필사본 「현가궤범」을 기준으로 정리한 것이며 내용은 초간본을 중심으로 필사본과 대교(對校)하여 적었다. 필사본과 초간본 중 다른 부분은 다음과 같다.

- (1) ‘현가궤범서’는 필사본 「현가궤범」에는 1-4쪽에 수록되어 있고, 초간본 『성재집』에는 권37, 43a-43b에 수록되어 있다.
- (2) 제2 [도설-상], [도설-하]에서 고딕체로 된 제목의 도설들은 필사본에는 없고 초간본에만 수록되어 있다. 즉, [도설-상]의 십이궁칠성위부터 십이울선궁도하까지의 그림 5개와, [도설-하]의 금률고정도 및 금률조후도는 필사본에는 없고 초간본에서부터 보인다. 금현배성률도, 금체전도, 율척은 필사본에도 수록되어 있으나, 필사본에는 금현배성률도가 ‘금현배율도(琴絃配律圖)(新附)’라는 이름으로 수록되어 있다. 또한 활자본의 금현배성률도 아래에는 “八音之器”로 시작하는 설명이 있으나 필사본에는 없다. 초간본 금현배성률도와 필사본 금현배율도의 제목 옆에는 ‘新附’(새로 붙임)라는 표기가 있으며, 금체전도는 필사본에만 제목 옆에 ‘新附’ 표기가 있다.
- (3) 필사본 「현가궤범」에는 제3 ‘악장’에 수록된 <녹명> 악보에 구결(口訣)이 본문보다 가는 글씨체로 적혀있다. 「현가궤범」에 수록된 한시 중 구결이 적혀있는 것은 필사본의 <녹명> 뿐이고 구결에 율자가 붙어 있지 않은 점으로 미루어 이 구결은 「현가궤범」 집필 당시에 쓴 것이 아니고 추후에 누군가가 덧붙인 메모로 보인다.
- (4) 필사본 「현가궤범」에는 제3 ‘악장’에 수록된 <자양금조후사> 제목 아래 “서사에 새로 금 하나를 만들었는데, 주자의 금률설을 써서 율을 배치하고 ‘자양금’이라 이름했다.”(書社新制一琴, 用朱子琴律說布律, 命曰紫陽琴.)라는 기록이 있지만 초간본에는 없다. 또한 필사본에서는 <자양금조후사>를 지은 방법과 연주하는 방식에 대한 설명을 「현가궤범」의 악보 바로 앞에 붙였는데, 초간본부터는 따로 떼서 본집(초간본은 『성재집』 권1 「사(詞)」 부분)에 수록했다. 즉 초간본에서 <자양금조후사>의 사(詞)와 연주 방식은 본집에 수록되었고, 악보와 가사는 별집에 따로 수록되었다.
- (5) 「현가궤범」 부록 ‘동요율격’에 수록된 <옥계조>는 한글가사이며, 초간본 『성재집』에는 <옥계조>가 두 군데에 수록되어 있다. 「현가궤범」 부록 ‘동요율격’에 수록된 <옥계조>는 한글 가사에 율자보로 선율을 함께 적었고, 『성재집』 권1 ‘금조(琴操)’에는 율자보 없이 한문 가사만 수록했다.

[표 1] 「현가궤범」의 체제 및 내용

목차	제목	내용	출전	내용 분류
서	현가궤범서 (絃歌軌範序)	「현가궤범」 편찬 목적	(유중교)	
제1	율려(律呂)	황종율관, 옥율과 옥려, 오성, 팔음, 후기법, 도량형(심도, 가량, 권형), 양률과 음려, 삼분손익법과 격팔상생, 12율관의 길이, 오성과 오행, 오성의 상생, 율수, 변궁과 변치, 12율의 반성, 84성, 60조	『의례경전통해』, 권13, 「학례」, ‘종률(鍾律)’제22	악률론
제2	금률(琴律)	금의 현에서의 12율 위치, 휘의 배치와 성율, 후기법과 휘의 순서, 산현과 산성	『주희집』, 권66, 「잡저」, ‘금률설(琴律說)’, ‘정률(定律)’, ‘조현(調絃)’	금론
	정률(定律)	금의 조율법, 공척보		
	조현(調絃)	금의 조현 (현을 짚어 율을 얻는 방법)		
	[도설-상]	십이궁칠성위, 칠성손익상생지도, 율려손익상생지도, 십이율선궁도상, 십이율선궁도하	(유중교)	악률론
	[도설-하]	금현배성률도[금현배율도], 금률고정도, 금률조후도, 금체전도, 율척	(유중교)	금론

* 음영 처리된 부분은 유중교가 독자적으로 지은 부분이고, 나머지는 모두 주자의 저서 및 『국조오례의』를 전사한 것이다.

목차	제목	내용	출전	내용 분류
제3	악장(樂章)	개원악보(開元樂譜) 풍·아 12편: <녹명>, <사모>, <황황자화>, <어리>, <남유가어>, <남산유대>, <관저>, <갈담>, <권이>, <작소>, <채번>, <채빈>	『의례경전통해』, 권14, 「학례」, '시악(詩樂)' 제24	시악론
		<국조아악정률>15장, 악위도, <사직대향악장>, <대보단대향악장>, <문묘대향악장>	『국조오례의』	
		서사현가항용(書社絃歌恒用) 2편: <소학제사>10장, <육군자화상찬>6장	(유중교)	
		[附]<자양금조후사>13편		
부록	시율신격 (詩律新格)	칠언사운의 율격, 칠언절구의 율격, 칠언장편의 율격, ⁷³⁾ 오언사운의 율격, 오언절구의 율격, 오언장편의 율격, 장단구 사(詞)의 율격, [附]사언의 율격, 부(賦)의 율격	(유중교)	
		각체시사배율(各體詩詞配律): 칠언사운(12조), <명도선생술회시>, <강절선생모춘음>, <회암선생수모시>, <강절선생동지음>, <회암선생운곡시>, <회암선생원유편>, <회암선생초은조>2장, <반초은조>2장, <회암선생복괘찬>, <회암선생감춘부>, <회암선생자양금명>		
		동요율격(東謠律格): <고산가>, [附]<옥계조>		

* 음영 처리된 부분은 유중교가 독자적으로 지은 부분이고,
나머지는 모두 주자의 저서 및 『국조오례의』를 전사한 것이다.

73) ‘사운’은 ‘율시’, ‘장편’은 ‘배율’을 뜻한다.

II. 유종교의 악률론(樂律論)

유종교는 조선 후기 악률론의 경향⁷⁴⁾ 중 기존 악률론을 고수하는 쪽으로 서, 유종교의 악률론은 주자의 ‘종률(鍾律)’과 ‘금률(琴律)’을 근간으로 하고 있다.⁷⁵⁾ 그러나 주자의 악론을 전적(全的)으로 수용만 한 것은 아니며, 유종교 자신의 독특한 이론을 덧붙여서 유종교만의 악률론을 완성했다.

본 장에서는 유종교가 주자의 악론을 그대로 수용한 부분⁷⁶⁾은 논외로 하고 유종교의 악률론 중 주자와 다른 부분, 즉 주자 악론을 변용하여 발전시킨 유종교의 독자적인 악률론을 중점적으로 논하고자 한다. 악률론은 12율, 5성, 악조, 도량권형으로 세분하여 다루겠다.

1. 12율(十二律)

12율론(十二律論)은 황종율관의 수치, 삼분손익법에 의한 12율관 수치 산출 등에 대해 논한 것이다. 유종교는 12율론 전 부분에 있어 주자의 설을 그대로 수용했다. 그러나 12율명의 기보에 있어 주자와는 다른 점이 보인다. 이에 본 절에서는 유종교가 정성(正聲)과 청성(淸聲)을 기보(記譜)한 방

74) 조선 후기 악률론은 두 가지 경향을 띠는데, 하나는 기존 악률론을 고수하는 것이고, 다른 하나는 기존 악률론을 비판하는 것이다. 김수현, 앞의 책, 91-93쪽.

75) 금장태는 유종교가 주자의 ‘종률’과 ‘금률’을 본말과 표리의 관계처럼 인식하여, 종률을 기본으로 하고 금률은 대표적인 응용 방법으로 삼았다고 보았다. 금장태, 앞의 논문, 196쪽.

76) 유종교가 주자의 이론을 그대로 수용한 부분에 대해서는 금장태의 연구(위의 논문)와 송지원의 연구 참조.

“조선사회의 유가(儒家)들에게 주자의 영향은 절대적이었다. 이는 악론의 경우에서도 예외가 되지 못한다. 그러나 주지하듯이 주자는 음악사의 발전적 전개라는 측면에서 볼 때 매우 보수적 음악관을 지닌 것으로 평가된다. 예컨대 옥타브 가운데 가장 낮은 음이 가장 좋은 음이라고 한다든지, 금의 경우 개방현으로 내는 가장 낮은 산성(散聲)이 가장 좋고 귀중한 음이며 하늘을 대표하는 소리로 보는 견해라든지, 금의 현이 저음일수록 좋아 ‘군자’를 대표하고, 고음일수록 나빠 ‘소인’을 대표한다는 견해(금률설) 등이 그러하다. 팔음의 악기 가운데 ‘금’이 가장 중요하다는 논의도 마찬가지이다. 유종교는 이러한 주자의 이론을 거의 수용한다.” 송지원(2000b), 앞의 논문, 122쪽.

법을 살펴보고자 한다.

유증교는 「현가궤범」에서 악보 기보에 정간 없이 1자1음식으로 배열한 율자보(律字譜)를 썼다. 이때 율자 표기에 있어 두 가지 특징을 보인다.

첫 번째 특징은 황종부터 응종까지의 정성(正聲) 중 중려(仲呂)의 표기에 두 가지 율자를 섞어 쓰고 있다는 점이다. 다음 [표 2]는 「현가궤범」에 수록된 중려의 율자 표기의 여러 예⁷⁷⁾이다.

[표 2] 「현가궤범」 기보 중 중려(仲呂) 표기

① 제1 ‘올려’, 선궁84성도	② 제3 ‘악장’, <관저>	③ 제3 ‘악장’, <국조아악정률>15장	④ 부록 ‘시율신격’, <칠언사운> 중려각조
中 正	中	仲 呂	中 呂

위의 [표 2]에서 보면 중려를 ‘中’과 ‘仲’ 두 가지 방식으로 표기하고 있다. 그 양상을 살펴보면, 주자의 저서에서 전사한 것([표 2]의 ①, ②)이거나 자신이 지은 현가의 악보 기보([표 2]의 ④)에는 ‘中’을 썼고, 『국조오례의』에서 전사한 아악의 악보([표 2]의 ③)에는 ‘仲’를 쓰고 있다. 즉, 「현가궤범」을 집필할 때 참고한 각 전례서의 기보방식을 그대로 따라서 적되, 자신이 새로 쓴 부분에서 율자를 기보할 때에는 고형(古形)⁷⁸⁾의 기보법인 주자의 기보를 따라 ‘中’을 쓴 것으로 보인다.

두 번째 특징은 청성(淸聲)의 기보에 옛 방식과 당대(當代)의 방식을 섞어 썼다는 점이다. 다음 [표 3]은 「현가궤범」에 수록된 청성 표기의 여러 예⁷⁹⁾

77) 필사본 「현가궤범」에 수록된 표기를 기준으로 했다.

78) 김우진에 따르면, 12율명은 기원전에 이미 형성되었고 중려는 ‘中呂’로 표기했으나, 12세기에 들어 중려의 표기가 ‘仲呂’로 바뀌었다. 청성 표기에 삼수변(弌)을 쓴 것은 14세기부터이다. 김우진, “율명 기보법의 변천에 관한 연구”, 『사슴은 노래한다: 李成千教授回甲紀念集』, 李成千교수회갑기념집발간위원회 편(서울: 李成千교수회갑기념집발간위원회, 1997), 251-272쪽.

79) 필사본 「현가궤범」에 수록된 표기를 기준으로 했다. 청중려가 있는 경우 청중려를 예로 썼고, 청중려가 없는 경우에는 해당 악곡의 출현음 중 가장 높은 음을 예로

이다.

[표 3] 「현가궤범」 기보 중 청성(淸聲) 표기

① 제1 ‘올려’, 선궁84성도	② 제3 ‘악장’, <작소>	③ 제3 ‘악장’, <국조아악정률>15장	④ 부록 ‘시율신격’, <칠언사운> 응종각조
中 半正	汰	挾	沖 凝 濤

위의 표를 보면, 유종교는 두 가지 방식으로 청성을 표기했다. 하나는 율명의 앞 글자를 쓰고 그 밑에 ‘半’자를 부기하여 정성(正聲)의 반성(半聲), 즉 청성임을 나타낸 것이다.([표 3]의 ①) 다른 하나는 율명의 앞 글자를 쓰되, 좌변에 삼수변(彡)을 붙이는 방식이다.([표 3]의 ②, ③, ④)

[표 3]의 ①은 주자의 표기법을 그대로 따른 것이기 때문에 삼수변(彡)을 사용하지 않았다.

[표 3]의 ②은 주자의 저서를 전사한 것임에도 불구하고 주자와 다른 표기를 보인다. 주자는 『의례경전통해』에서 청성을 표기할 때 두 가지 방식을 썼다. 『의례경전통해』 권13 「학례」 ‘종률(鍾律)’ 제22에서는 해당 율자의 앞 글자를 쓰고 그 밑에 ‘半’자를 부기하여 정성(正聲)의 반성(半聲), 즉 청성임을 나타냈다. 반면, 『의례경전통해』 권14 「학례」 ‘시악(詩樂)’ 제24의 악보에서는 해당 율명의 앞 글자를 먼저 쓰고 그 아래 ‘淸’자를 부기했는데, 청황종의 경우 ‘黃淸’이라 표기했다. 이렇듯 주자는 청성의 표기에 삼수변(彡)을 쓰지 않았다. 그러나 유종교는 [표 3]의 ②에서 해당 율자의 좌변에 삼수변(彡) 붙이는 방식을 써서 청성을 기보했다.

[표 3]의 ③은 『국조오례의』의 악보를 그대로 옮긴 것이기 때문에 청성의 표기도 『국조오례의』를 따라 삼수변(彡)을 썼다.

[표 3]의 ④는 청성 표기에 삼수변(彡)을 쓰고 있으나, 전례에는 없는 방식이다. [표 3]의 ②, ③에서는 삼수변(彡)을 쓰고는 있지만 ②는 청태주

들었다.

(汰), ③은 청협종(挾)까지만⁸⁰⁾ 청성으로 표기했다. 반면, [표 3]의 ④은 청황종(潢)부터 청무역(濩)까지 모두 일괄적으로 올명 앞 자의 좌변에 삼수변(彳)을 붙여서 표기했다. 즉, 전례에서는 삼수변(彳)을 써서 표기 하지 않았던 청고선(澍), 청중려(沖), 청유빈(漚), 청임종(淋), 청이칙(洑), 청남려(漚), 청무역(濩) 등 7개 청성에도 삼수변(彳)을 써서 기보했다. 이 중 澍과 漚는 본래 한자에 없는 글자이고, 청중려의 경우 ‘沖’(중, 물이 아득한 모양)이 있지만, 유종교는 자신이 지은 현가 악보의 정성 중려를 ‘中’으로 표기했기 때문에 여기에 삼수변을 붙인 ‘沖’(충, 바다)을 썼다. 즉, 유종교는 한자에 존재하는 글자인지의 여부와 관계없이 정성을 표기하는 율자의 좌변에 일괄적으로 삼수변(彳)을 붙여서 청성을 기보하는 방식을 쓰고 있다. 이와 같이 삼수변을 일괄적으로 붙여 청중려 이상의 청성을 기보하는 방식은 19세기 후반에 나타나는 현상으로서⁸¹⁾, 유종교의 기보법은 당시의 기보 경향을 반영한 것이라 할 수 있다.

이와 같이 유종교는 전례서를 전사할 때는 기존의 기보 방식을 그대로 따라 쓰고, 자신이 새로 쓴 부분은 정성은 주자의 기보법을 따르되 청성은 삼수변(彳)을 좌변에 일괄적으로 붙이는 기보법을 함께 쓰고 있다. 즉, 유종교는 율자의 기보에 있어 기존의 방식과 당대의 경향을 반영한 방식을 합쳐 쓰는 양면성을 보인다.

한편, 유종교는 필사본 「현가궤범」(1887)에서 ‘금현배율도(琴絃配律圖)’를 그려 금(琴)의 배율(配律)을 설명하면서⁸²⁾, 옥타브 간격에 있는 율자 옆에 동그라미 표시를 하여 몇 옥타브인지를 나타내는 독특한 표기법을 썼다.

80) 필사본 「현가궤범」 89쪽에는 <조선아악정률> 15장 무역궁 선율에 중(沖)이 표기되어 있으나, 활자본에서는 해당부분이 중(仲)으로 고쳐져 있다. 따라서 필사본 「현가궤범」에 ‘沖’ 표기가 있더라도 <조선아악정률>에서 가장 높은 음의 표기는 ‘挾’이라고 보아야 한다.






81) 김우진에 의하면 율자의 좌변에 삼수변(彳)을 붙여 청중려 이상의 청성을 기보한 악보 중 가장 이른 시기의 것은 이규경이 지은 『구라철사금자보』(1886)와 윤용구가 지은 『현금오음통론』(1886)이다. 『구라철사금자보』에서는 ‘澍’, ‘沖’, ‘漚’ 대신 ‘沽’, ‘沖’, ‘濱’을 썼다. 『현금오음통론』에는 금도와 율식 부분에서 청성의 율자 기보를 확인할 수 있는데, 청중려를 ‘沖’로 표기했다는 점 외에는 유종교와 청성의 표기가 같다. 김우진, 앞의 논문.

82) 이때의 금은 유종교가 만든 ‘자양금(紫陽琴)’이다. 이에 대해서는 제4장 “유종교의 금론”에서 상술하겠다.

‘금현배율도’의 좌측하단에는 “청성은 우변[旁]에 동그라미를 덧붙였다. 재청성(再淸聲)은 동그라미를 거듭 넣었고, 삼청(三淸)과 사청(四淸)은 이와 같다.(淸聲加旁圈, 再淸聲加重圈, 三淸四淸放此.)”라는 설명이 있다. 청성은 한 옥타브 위, 재청성은 두 옥타브 위, 삼청은 세 옥타브 위, 사청은 네 옥타브 위를 가리키며, 옥타브가 올라감에 따라 율자의 우변에 동그라미를 덧붙여 넣는 방식으로 율의 음역을 표기하고 있다.

다음 [표 4]는 황종을 예로 하여 필사본 「현가궤범」의 옥타브 표기를 정리한 것이다.

[표 4] 「현가궤범」 기보 중 옥타브 표기

① 기본 음역 (정성)	② 1옥타브 위 (청성)	③ 2옥타브 위 (중청성)	④ 3옥타브 위	⑤ 4옥타브 위
				

기본 음역은 율자 앞 글자만을 써서 표기했고([표 4]의 ①), 한 옥타브 위의 음역, 즉 청성은 동그라미 하나를 율자 오른쪽에 부기했다([표 4]의 ②). 두 옥타브 위, 즉 중청성(重淸聲)은 동그라미 두 개를 율자 오른쪽에 부기했다([표 4]의 ③). 세 옥타브 위의 율명은 동그라미 세 개([표 4]의 ④), 네 옥타브 위의 율명은 동그라미 네 개([표 4]의 ⑤)를 위아래로 나란하게 그려 넣었다.

이러한 표기법은 필사본 「현가궤범」에서만 나타난다. 초간본(목활자)과 중간본(연활자)에는 1옥타브 위의 음역부터 4옥타브 위의 음역까지 모두 삼수변(彡) 하나만 율자 앞 글자의 좌변 붙여서 기록했다. 따라서 유중교는 삼수변(彡)을 여러 개 겹쳐 쓰는 방식은 고려하지 않았음을 알 수 있다. 그러나 옥타브 간격을 동그라미의 개수로 시각화하여 표기했다는 점에서 유중교의 창의성을 엿볼 수 있다.

2. 5성(五聲)

5성론(五聲論)은 5성(五聲)과 5행(五行)의 상징, 오성의 상생 및 순서, 정음(正音)과 변음(變音), 변궁(變宮)과 변치(變徵) 등의 이론을 말한다. 유종교는 이에 대해 대부분 주자의 이론을 따르고 있지만, 주자의 5성 이론을 바탕으로 자신만의 독자적인 5성 체계를 구축한다. 이에 본 절에서는 유종교의 5성 체계에 대해 논하고자 한다.

주자는 5성, 즉 궁(宮)·상(商)·각(角)·치(徵)·우(羽)가 각각 5행 중 토(土)·금(金)·목(木)·화(火)·수(水)와, 5상(五象) 중 임금[君]·신하[臣]·백성[民]·일[事]·물건[物]을 상징한다고 보았다. 이것은 진양의 『악서(樂書)』(1101)와 동일한 내용이다. 그러나 주자는 여기에 한 가지 개념을 더 추가했는데, 5성의 고하(高下) 관계이다. 주자는 ‘角’을 ‘가장 낮고 가장 탁한 소리의 중간(高下清濁之間)’으로 삼아서, ‘角’보다 하나 아래의 성(聲)인 ‘商’은 ‘다음으로 낮고 다음으로 탁한 성(次下次濁)’, ‘角’보다 두 개 아래의 성인 ‘宮’은 ‘가장 낮고 가장 탁한 성(最下最濁)’, ‘角’보다 하나 높은 성인 ‘徵’는 ‘다음으로 높고 다음으로 맑은 성(次高次清)’, ‘角’보다 하나 높은 성인 ‘羽’는 ‘가장 높고 가장 맑은 성(最高最清)’이라고 보았다. 즉, 주자의 이러한 이론은 성(聲)의 고하 관계를 바탕으로 한 5성에 대한 새로운 해석이라 할 수 있다.

이상 주자의 5성 이론을 정리하면 [표 5]와 같다.

[표 5] 주자의 5성

高下 관계	最下最濁	次下次濁	高下清濁之間	次高次清	最高最清
五聲	宮	商	角	徵	羽
五行	土	金	木	火	水
五象	君	臣	民	事	物

유중교는 기본적으로 [표 5]의 이론을 그대로 수용한다. 유중교는 “각(角)이 본래 오성의 가운데 위치에 있고, 오행에서는 목(木)에 속하여, 그 덕(德)은 인(仁)인데, 인이라는 것은 모든 선(善)의 으뜸”⁸³⁾이라 했으며, “천지의 성기(聲氣)의 근원[元]으로 보자면 황종이 중성(中聲)이어서 육율과 오성은 곧 황종의 시종(始終)이다. 그러나 한 균(均)의 오성의 위치로 보자면 각성이 가운데 위치[中位]에 있어서 모든 율의 높고 낮음이 모두 여기에서부터 절충된다”⁸⁴⁾고 하여 12율의 중성은 황종, 5성의 중성은 ‘角’으로 명확하게 구분하였다. 따라서 유중교는 ‘宮·商·角·徵·羽’ 5성 내에서의 중성(中聲)을 ‘角’으로 상징하고 있음을 알 수 있다.

그러나 유중교가 새로 지은 시가(詩歌)의 선율을 분석해보면⁸⁵⁾, 독특하게도 7성(七聲) 내에서의 5성 체계를 정립하고 있음을 알 수 있다.

유중교는 칠언율시에 황종각조(黃鍾角調)⁸⁶⁾, 즉 황종균(黃鍾均) 고선지각조(姑洗之角調)의 7성으로 선율을 붙여 악곡을 지었다. 이때 칠언율시 4연의 매 연의 선율에 5성을 썼는데, 제1연과 제4연은 ‘宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮’ 7성 중 제1~5성인 ‘宮·商·角·變徵·徵’를 썼고, 제2연은 7성 중 제2~6성인 ‘商·角·變徵·徵·羽’를 썼으며, 제3연은 7성 중 제3~7성인 ‘角·變徵·徵·羽·變宮’을 썼다.

다음 [악보 1]은 유중교가 칠언율시에 황종각조(黃鍾角調), 즉 고선지각조(姑洗之角調)의 선율을 붙인 악곡의 구성음을 정리한 것이다.

83) 『省齋集』別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, “角本居五聲之中位。...而在五行, 又屬木, 其德爲仁, 仁者萬善之長, 亦不可以不表章也。”

84) 같은 곳, “...【在天地聲氣之元, 則黃鍾爲中聲, 而六律五聲卽一黃鍾之始終也。在一均五聲之位, 則角聲居中位, 而諸律高下皆由此而折衷焉】...”

85) 이에 대해서는 제3장 제2절 “시가(詩歌)의 새로운 율격(律格)”에서 상술하겠다.

86) 유중교는 주자의 악조명 표기 방식을 따라 지조식(之調式)으로 악조명을 표기하고 있다. 따라서 유중교가 말하는 ‘황종각조(黃鍾角調)’는 ‘황종균(黃鍾均)의 각(角), 즉 고선이 중심이 되는 각조[姑洗之角調]’이다. ‘지조식(之調式)’이란 『송사(宋史)』의 악조 표기를 해석하는 하나의 방식이며, 『주례(周禮)』의 악조는 ‘위조식(爲調式)’으로 해석한다.

[악보 1] 칠언율시의 구성음(항종각조, 7성)

위 [악보 1]에서 보면 제1연의 중성은 ‘角’, 제2연의 중성은 ‘變徵’, 제3연의 중성은 ‘徵’, 제4연의 중성은 다시 제1연과 같은 ‘角’으로 이루어지는 것을 알 수 있다.⁸⁷⁾ 전체 악곡은 7성으로 이루어지지만 중성의 위치가 하나씩 위로 올라가면서 5성의 배열이 바뀐다. 이를 표로 정리하면 다음 [표 6]과 같다.

[표 6] 유종교의 5성 체계 (7성 내 5성 배열)

宮	商	角	變徵	徵	羽	變宮
極下	次下	中聲	次高	極高		
	극하	차하	중성	차고	극고	
		극하	차하	중성	차고	극고

87) 이것은 유종교가 새로운 시가를 지을 때 적용한 ‘중성의 위치를 한 등급씩 바꾸는 법칙’에 의한 것이다. 이에 대해서는 제3장 제2절 “시가(詩歌)의 새로운 율격(律格)”에서 자세히 다루고자 한다.

[표 6]에서 보이듯이, 유종교는 7성 내에 5성을 배열하는 독특한 5성 체계를 구축하고 있다. 이 5성 체계의 핵심은 5성의 가운데 위치한 성(聲)을 중성(中聲)으로 두고, 중정보다 다음으로 낮은 성과 가장 낮은 성, 그리고 중정보다 다음으로 높은 성과 가장 높은 성이라는 성의 고하(高下) 관계로 5성을 이해했다는 점에 있다. 성의 고하 관계로 5성을 해석한 것은 주자의 이론이나, 유종교는 이를 재해석하고 실제 음악에 적용하여 7성 안에서의 5성 체계⁸⁸⁾를 구축했다는 점이 특징적이다.

주자와 유종교의 5성에 대한 인식을 비교하면 다음 [표 7]과 같다.⁸⁹⁾

[표 7] 주자와 유종교의 5성 비교

『사기』	제1성	제2성	제3성	제4성	제5성
	宮	商	角	徵	羽
↓ ↓ ↓ ↓ ↓					
주자의 해석	最下 最濁	次下 次濁	高下 清濁 之間	次高 次清	最高 最清
↓ ↓ ↓ ↓ ↓					
유종교의 재해석	極下	次下	中聲	次高	極高
유종교의 적용	宮	商	角	變徵	徵
	商	角	變徵	徵	羽
	角	變徵	徵	羽	變宮

88) 본고에서는 이를 ‘유종교의 5성 체계’라 명명하여 논의를 전개하고자 한다.

89) 중국 문헌에서 5성의 개념이 등장하는 것은 『상서(尙書)』 「익직」 편에서부터이다. 『관자(管子)』는 최초로 5성을 삼분손익하여 기록하고 있는데, 삼분익일을 먼저 했기 때문에 그 차례와 수치는 宮81→徵108→商71→羽96→角64이다. 『사기』에서는 삼분손일을 먼저 했기 때문에 宮81→徵54→商72→羽48→角64로 기록했다. 위의 표는 5성 표기의 기준을 『사기』에 두고 정리하였다. 중국 문헌에 나타나는 5성의 개념에 대해서는 김수현, 앞의 책, 36-39쪽 참조.

3. 악조(樂調)

악조론은 12울의 반성(半聲), 84성, 60조 이론에 대해 논한 것이다. 본 절에서는 주자의 이론을 재해석한 유중교의 기조필곡(起調畢曲) 및 중성(中聲) 이론과, 유중교가 현가(絃歌) 작곡에 선궁(旋宮)⁹⁰⁾ 이론을 적용한 방식에 대해 고찰하고자 한다.

1) 기조필곡(起調畢曲)과 중성(中聲)

기조필곡(起調畢曲)은 주자의 60조에 덧붙인 설명에서 유래한 개념⁹¹⁾으로서, 해당 조의 주음으로 곡을 시작해서 다시 주음으로 마치는 것을 말한다.⁹²⁾

유중교 또한 기조필곡의 원칙을 지켜 현가를 지었는데, 주자의 경우 해당 조의 주음으로 곡을 시작하고 마쳤다면, 유중교는 자신이 지은 모든 현가의 악조에 ‘각조(角調)’를 써서 ‘角’으로 음악을 시작하고 마치도록 했다.⁹³⁾ 이

90) 선궁(旋宮)이란 12울을 모두 각각 궁(宮)이 되게 배열하는 것인데, 12울이 돌아가면서 궁이 되기 때문에 붙은 명칭이다. 김수현은 선궁에 대해 다음과 같이 설명했다. “궁은 곧 조(key)를 의미하기도 하며 주음을 의미하기도 한다. 이 선궁이론은 이미 『예기』 『예운』편에 제시되고 있다. 또한 『주례』 「대사악」의 강신악조에서 ‘협종위궁(夾鍾爲宮)’, ‘황종위각(黃鍾爲角)’, ‘태주위치(太簇爲徵)’ 등의 명칭에서 이미 그 음악적 실천을 보여주고 있다. 왜냐하면 선궁에 의한 악조를 이미 연주해야 함을 명시하고 있는 것이기 때문이다. 이는 이미 주대에 그런 다양한 곡조로 연주를 했다는 것을 말해준다.”(김수현, 앞의 책, 245쪽.) 이에 따르면 선궁을 이용해 음악을 만드는 것은 주대의 예법을 이은 것이다. 즉, 고악(古樂)의 회복을 위한 음악양식 중 하나라 할 수 있다.

91) 주자의 이 개념은 채원정의 『올려신서』에도 똑같이 적용되어 수록되었다. 송방송은 『올려신서』의 특징을 악조의 시작을 표시하는 기조(起調)와 끝을 표시하는 필곡(畢曲)이란 용어를 사용한 점에 있다고 보기도 했다. 송방송·박정련 외, 『국역 올려신서』, 한국음악사료연구회 국역총서 5(서울: 민속원, 2005).

92) 주자의 ‘종률’을 전사한 ‘현가궤범’의 ‘올려’에는 이에 대해 다음과 같이 쓰여 있다. “황종궁 5조는 저마다 본균(本均)의 칠성을 쓰는데, 황종으로 조(調)를 시작하고 황종으로 곡을 마친다. 나머지 울도 이와 같다.”(『省齋集』 別集, 卷3, 14, 「絃歌軌範」, 第1, ‘律呂’, “【...以上黃宮伍調, 各用本均柒聲, 而以黃鍾起調, 黃鍾畢曲. 餘律放此】”)

93) 송지원은 시율신격에 대해 “주자의 악보 만드는 원칙인 기조필곡의 원리에 의한 것으로 주자의 전통을 철저히 따르고 있음이 드러난다.”(송지원(2000a), 앞의 논문,

것은 앞서 ‘5성론’에서 살펴봤듯이, 유중교가 ‘각’은 오성 중 가운데 위치하고, 오행 중 목(木)에 속하며, 인(仁)을 상징한다는 주자의 5성론을 따르고 있기 때문이다. 유중교는 기조필곡의 원칙을 지킨 것을 “자손이 선조를 잃지 않고, 나뭇잎이 떨어지면 뿌리고 돌아간다는 의리”⁹⁴⁾를 지킨 것이라고 표현했다.

또한 현가 한 곡의 첫 음과 끝 음 뿐 아니라, 현가를 이루는 선율의 각 행의 첫 음과 끝 음도 동일하게 맞췄다. 즉, 한 곡 안에 대단위(한 곡)의 기필(起畢)과 소단위(한 행)의 기필이 존재하는 것이다.

실제 기조필곡의 원칙이 적용된 현가의 선율 구성을 살펴보면, 한 곡의 시작하고 마칠 때에는 통체의 중성인 ‘角’을 쓰고⁹⁵⁾, 한 곡 내에서 첫 행과 끝 행을 제외한 모든 선율들은⁹⁶⁾ 매 행의 시작과 끝[起畢]에 ‘變徵’ 또는 ‘徵’을 각각 쓴다.⁹⁷⁾ 이는 유중교가 현가를 작곡할 때 ‘중성’의 개념을 이원화하여 적용한 것과 관련이 있다.

유중교의 중성 개념 두 가지 중 하나는 고정불변의 중성, 즉 ‘角’이고, 다른 하나는 ‘유중교의 5성 체계’([표 6] 참조)에 따른 중성, 즉 ‘角’, ‘變徵’, ‘徵’이다.

전자는 주자의 악론에 따른 것으로서, ‘宮·商·角·徵·羽’의 5성에서 가운데에 위치하는 중성[角]을 말한다. 후자는 유중교가 새롭게 도입한 중성 개념으로서, ‘宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮’의 7성 내에서 음의 고하를

148-149쪽.)고 했지만, 유중교의 기조필곡 방식은 주자와는 다른 부분이 있다. 이에 대해서는 이하에서 이어 설명하겠다.

94) 『省齋集』 別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, 「詩律新格」, “一章之中, 七音迭用, 曲折累變, 而及其畢曲, 必復用起調之聲。此孫不忘祖, 木落歸根之義也, 而今謹守之。凡五事也。”

95) 유중교는 “而特以角聲爲一章統體之中者, 角本居五聲之中位。”라 하여, ‘角’을 한 악곡의 ‘통체의 중(中)’으로 삼는다고 표현했다. 『省齋集』 別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, 「詩律新格」.

96) 노랫말을 기준으로 했을 때 첫 연(聯)과 마지막 연 사이에 있는 모든 연의 선율을 뜻한다.

97) 칠언율시를 기준으로 하면, 한 곡은 총 4연으로 되어 있고 각 연의 선율을 한 행이라고 표현할 수 있다. 한 곡의 처음과 끝에 해당하는 제1연과 제4연의 선율에서는 중성에 ‘角’을 쓰고, 제2연과 제3연에서는 중성에 각각 ‘變徵’와 ‘徵’를 쓴다. 이에 대해서는 본고 제3장 제2절에서 상술하겠다.

따져 구성한 7성 내 5성의 중성을 뜻한다. ‘宮·商·角·變徵·徵’ 5성의 중성은 ‘角’이고, ‘商·角·變徵·徵·羽’ 5성의 중성은 ‘變徵’이며, ‘角·變徵·徵·羽·變宮’ 5성의 중성은 ‘徵’이다.

이에 한 곡의 기조필곡에서는 전자의 중성 개념에 따라 ‘角’을 쓰고, 한 행의 기조필곡에서는 후자의 중성 개념에 따라 행마다 각각 ‘角’, ‘變徵’, ‘徵’를 쓴다. 유중교는 매 행에서 기조필곡하는 것에 대해 “매 구(句)의 끝에 반드시 첫 성(聲)으로 돌아가는 것은 자식이 부모를 버리지 않는 모습으로, 옛날의 율법에서 필곡(畢曲)은 처음으로 돌아가는 뜻과 서로 시종(始終)이 된다”⁹⁸⁾고 했다. 이것을 보면 유중교는 기조필곡의 원칙을 각 연의 선율에도 적용함으로써 보다 엄격한 음악적 격식을 추구한 것으로 보인다.

이와 같이 유중교는 주자의 기조필곡과 중성의 개념을 기반으로 하되, 자신의 새로운 이론을 덧붙여 그 이론을 실제 음악에 적용했다.

2) 선궁(旋宮) 이론의 적용

유중교는 선궁(旋宮)에 따른 84성(八十四聲)과 60조(六十調) 이론을 현가 작곡에 실제적으로 적용했다.

유중교가 만든 현가 <자양금조후사>는 각각 열두 달에 해당하는 악곡 12편에 중앙절(中央節) 1편을 포함하여 총 13편으로 이루어져있다. 이것은 선궁에 따라 열두 달의 궁(宮)을 월별로 달리 쓰는 ‘수월용률법(隨月用律法)’을 적용했기 때문이다. 이것은 60조 이론을 바탕으로 한 것⁹⁹⁾이어서 유중교가 주자의 악론을 실제 음악에 적용한 예라 할 수 있다. 그러나 <자양금조

98) 『省齋集』別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, ‘詩律新格’, “每句之終, 必反初聲, 子不遺親之象也, 而與古律法畢曲還元之意, 相爲終始矣。”

99) 60조 이론에 의하면 12울을 각각 宮으로 삼은 궁조(宮調) 12개, 12울을 각각 商으로 삼은 상조(商調) 12개, 12울을 각각 角으로 삼은 각조(角調) 12개, 12울을 각각 徵로 삼은 치조(徵調) 12개, 12울을 각각 羽로 삼은 우조(羽調) 12개 등 총 60개의 조가 나온다. 유중교는 세종조 제사악 황종궁의 선율을 써서 <자양금조후사>를 지을 때, 궁조 12개를 11월 황종궁부터 10월 응종궁 순으로 달[月]에 따라 쓰고, 중앙절(中央節)에는 다시 황종궁을 썼다. 중앙절은 11월 황종궁과 선율은 같지만 노랫말이 다르고, 자양금의 연주법 또한 달리한다. 자양금의 연주법에 대해서는 제4장 “유중교의 금론”에서 상술하겠다.

후사>의 선율은 세종조 제사아악(祭祀雅樂)을 바탕으로 지었기 때문에 13편의 음역은 12율 4청성에 한정된다.

세종조 제사아악 12장이 12율 4청성의 음역의 제약을 받는 것은 오상(五象)에 따라 5성이 각각의 질서를 지켜야하기 때문이다. 이에 임금[君]을 상징하는 ‘宮’보다 다른 음들의 음높이가 낮아져서는 안 된다. 다만, 조선 전기에 아악을 재정비(再整備)할 때에는 일[事]을 상징하는 ‘徵’와 물건[物]을 상징하는 ‘羽’는 사람 사이의 질서를 지키지 않아도 된다는 이론을 따랐기 때문에 선궁 시 정성(正聲)을 벗어나 청성(淸聲)이 되는 ‘徵’와 ‘羽’는 한 옥 타브 내려서 정성을 썼다. 그러나 신하[臣]를 상징하는 ‘商’과 백성[民]을 상징하는 ‘角’이 임금[君]을 상징하는 궁(宮)보다 음높이가 낮아져서는 안 되기 때문에 선궁 시 상(商)과 각(角)에 해당하는 청성은 그대로 사용했다. 이에 청성 중 청황종, 청대려, 청태주, 청협종의 4청성까지는 써야하므로 세종조 제사아악에 12율 4청성의 음역을 쓰게 된 것이다.

그러나 유중교는 자신이 새로 지은 시가(詩歌)에서는 음역을 12율 4청성에 한정하지 않고 황종[黃]부터 청무역[濤]까지의 12율 11청성을 사용했다. 하나의 악곡을 선궁에 의해 황종각조, 즉 황종균(黃鍾均) 고선지각조(姑洗之角調)부터 응종각조, 즉 청협종지각조(淸鍾之角調)까지 12편으로 만들면서¹⁰⁰⁾ 필요한 만큼의 청성을 모두 사용한 것이다. 이는 주자가 84성도에 제시한 12개 균(均)의 구성음과도 일치하며, ‘商’과 ‘角’뿐 아니라 ‘宮’을 제외한 모든 성(聲)들이 ‘宮’을 능멸하지 않도록 되어 있다.¹⁰¹⁾

100) 유중교는 선궁에 의해 12편의 선율을 만든 이유에 대해 다음과 같이 설명했다. “위의 대려 이하의 11조는 황종일조(黃鍾一調)의 56성이 선궁하여 자리를 바꾼 것으로, 다른 법도가 아니다. 12율에는 저마다 성정(性情)이 있고, 저마다 기상(氣象)이 있는데, 열두 달에 짝지은 기후와 사물을 관찰해보면 알 수 있을 것이다. 옛 사람들이 시를 노래하며 율을 맞추는 방법은 그 일의 실정에 따라 선궁하고 조를 바꾸었으며, 또 금을 연주하는 사람은 또 달에 따라 계절에 조화하는 법도가 있었다. 이제 그 수를 다 채워 그 시종을 이처럼 늘어놓고 응용하기를 기다린다.”(『省齋集』別集, 卷4, 32, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, “【右大呂以下十一調, 卽黃鍾一調五十六聲之旋宮遞位者, 非異法也。蓋十二律各有性情, 各有氣象, 觀所配十二月時候物象, 則可以得之矣。古人歌詩協律, 隨其事情而旋宮變調, 且彈琴者又有隨月調候之例。今備數布列其始終如此, 以俟應用云】”)

101) 이렇게 만들어진 악곡은 황종각조의 선율부터 응종각조의 선율까지 모두 동형진행 관계에 놓인다. 세종조 제사아악의 경우 12율 4청성의 제약을 받아 일부 조의

다음 [악보 2]는 유중교가 지은 시가(詩歌) 중 황종각조(고선지각조)와 응종각조(청협종지각조)의 구성음이다.¹⁰²⁾ 유중교는 황종각조 구성음을 장7도 위로 이조(移調)한 7성을 옥타브 변경 없이 그대로 응종각조의 구성음으로 사용했음을 알 수 있다.

[악보 2] 유중교의 시가(詩歌) 중 황종각조 · 응종각조 구성음(7성)

宮	商	角	變徵	徵	羽	變宮
黃	太	姑	蕤	林	南	應
應	汰	浹	沖	凝	洩	漁

반면, 주자는 자신이 세운 60조 이론을 적용한 음악을 남기지 못했다. 주자는 『의례경전통해』 권14 「학례」 ‘시악(詩樂)’ 제24에 풍·아 12편의 악보를 수록하였는데, 이는 모두 당(唐) 개원(開元, 713~741) 연간에 향음주례에서 연주되었던 악장으로서 악공(工師) 조언숙(趙彦肅)이 전하는 악보를 바탕으로 한 것이다.¹⁰³⁾ 이 때문에 청황종궁으로 표기된 악곡에서 궁(청황종)보다 낮은 음들이 출연하기도 하며, 이는 주자의 악률론과는 배치(背馳)되는 것이다.

이렇듯 주자가 이론적으로만 제시했던 선궁(旋宮) 이론을 음악에 실제로 적용하여 시행했다는 점에서 유중교의 실천적인 음악관이 드러난다.

악곡에서 청중려 이상의 음은 한 옥타브 아래로 내려 정성으로 연주하므로 선을 변형이 일어나지만, 유중교가 새로 만든 현가는 12율 11청성을 사용하므로 황종각조의 선을 그대로를 이조(移調)하는 형태로 구성되기 때문이다.

102) 율자 표기는 유중교의 표기를 그대로 따랐다. 이에 청중려는 泫이 아닌 沖으로 표기했다.

103) 이에 대해서는 제3장 제2절 제1항 “풍·아 12편에 대한 인식”에서 상술하겠다.

4. 도량권형(度量權衡)

도량권형론(度量權衡論)은 심도(審度), 가량(嘉量), 권형(權衡)의 방법에 대해 논한 것이다. 심도는 길이의 단위를 정하는 것이고, 가량은 부피의 표준적인 용기(容器)를 정하는 것이며, 권형은 무게 단위를 정하는 것이다.

유종교는 심도, 가량, 권형에 대한 주자의 설을 그대로 「현가궤범」에 수록했는데, 특이하게도 주자의 심도법에 따라 율척을 직접 만들었다. 주자는 낱알의 크기가 중간 정도인 검은 기장[거서]을 90개를 나열하여 황종의 길이를 정하고, 이때 기장 한 알의 너비를 1푼(分), 10푼을 1촌(寸), 10촌을 1척(尺), 10척을 1장(丈), 10장을 1인(引)으로 정한다고 했다.¹⁰⁴⁾ 이때 기장 한 알의 너비가 1푼이므로, 1척은 기장 100개를 나열한 길이와 같다.¹⁰⁵⁾

유종교는 처음에는 주자의 심도법을 그대로 써서 율척을 제작하고자 시도했다. 그러나 우리나라에서 생산된 기장은 중간 크기의 낱알 100개를 나열하여 1척으로 삼으면 길이가 너무 길다고 느꼈다. 이에 유종교는 실정에 맞게 변통하여 기장 중 가장 작은 것을 골라서 율척을 만들었으며,¹⁰⁶⁾ 이것을 「현가궤범」에 그려넣고 설명을 덧붙였다.

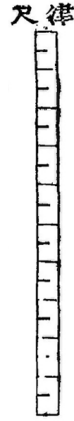
다음 [도판 1]은 유종교가 만든 율척의 그림이다.

104) 『省齋集』別集, 卷3, 2, 「絃歌軌範」, 第1, ‘律呂’, “以之審度, 則以子穀秬黍中者。玖拾度黃鍾之長, 而以壹黍之廣爲壹分, 拾分爲寸, 拾寸爲尺, 拾尺爲丈, 拾丈爲引, 而伍度審矣。【師古曰 “‘子穀’猶言穀子。‘秬’卽黑黍也。‘中者’不大不小也。言取黑黍穀子大小中者, 變爲分寸也。”】”

105) 주자는 도량형의 심도법에서는 10분법을 사용해 계산했으나, 황종율관을 기준으로 삼분손익법을 써서 12율관의 수치를 산출할 때에는 9분법을 사용했다. 9분법에 의해 율의 수치를 계산할 때는 1촌(寸)=9푼, 1푼(分)=9리, 1리(釐)=9호, 1호(毫)=9사(絲)가 된다.

106) 세종(1418~1450) 때 난계(蘭溪) 박연(朴堧)은 해주산(海州産)의 거서(秬黍) 중 중간 크기의 낱알을 써서 율관을 만들었다가 황종율관의 음높이가 중국의 것보다 높게 나오자, 다시 크기가 큰 기장을 써서 척도(尺度)를 삼았다. 이와 반대로 유종교는 중간 크기의 기장을 썼다가 작은 크기 낱알로 바꿨다. 이 때문에 유종교가 쓴 황종의 음고가 C보다 높을 것으로 예상할 수도 있지만, 유종교가 만든 율척은 금(琴)을 만들기 위해 만든 임시적인 영조척(營造尺)이기 때문에 황종의 음고는 유추하기 어렵다.

[도판 1] 「현가궤범」에 수록된 유종교가 만든 율척



위의 율척 그림을 보면 한줄 눈금이 10개이고 반줄 눈금 10개가 한줄 눈금 사이에 하나씩 그어져있다. 한줄 눈금 2개 사이는 1촌이고, 한줄 눈금과 반줄 눈금 사이는 1촌의 반, 즉 5푼이 된다. 따라서 이 율척은 10분법으로 만들어진 율척으로서 10촌=1척이고, 영조척(營造尺)에 해당한다.

유종교는 자신이 율척을 만든 방법을 두고, 임시적인 법식이며 정본(定本)은 아니라고 했다.¹⁰⁷⁾ 정본이 아님에도 굳이 율척을 만든 것은 금(琴)을 만들 때에는 반드시 율척(律尺)을 써서 근본으로 삼아야 하는데, 옛날과 지금의 율척에는 정해진 도수(度數)가 없고, 당시 장악원(掌樂院)에서 쓰는 율척 또한 살펴볼 전거가 없었기 때문이다.¹⁰⁸⁾ 즉, 유종교는 금을 만들고자 했으나, 그 척도가 되는 율척이 마땅한 것이 없었기 때문에 주자의 심도법을 사정에 맞게 변통하여 나름대로의 율척을 만든 것이다.¹⁰⁹⁾

따라서 유종교는 기본적으로는 주자의 악론을 따르는 보수적 성향을 띠고 있지만, 근본을 크게 벗어나지 않는 범위 안에서 옛 법을 자기만의 방식으로 바꿔 쓰기도 했음을 알 수 있다. 이렇듯 유종교는 주자의 악률론을 실제 음악으로 구현할 때 당시 상황에 부합하지 않으면 형편에 맞게 변통해 쓰는

107) 『省齋集』別集, 卷3, 36, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律’, 律尺, “【...只取土產秬黍中者累百粒爲一尺, 則亦嫌太長, 乃揀其最小者, 成假式如此. 未必爲定本也。】”

108) 같은 곳, “【制琴, 須用律尺爲本, 而古今律尺無定度. 今樂院律尺, 亦無由取攷. ...】”

109) 유종교는 이렇게 만든 율척을 자양금 제작에 직접 사용했던 것으로 보이는데, 이에 대해서는 제4장 제3절 “착금(斲琴)의 독자성”에서 상술하겠다.

유연함을 보였다.

5. 소결

유중교는 주자의 악률론을 수용하되, 이를 변용, 발전시켜 다음과 같이 자신만의 독창적인 악률론을 정립했다.

첫째, 12울의 율자 기보에 있어서, 전례서를 전사할 때는 기존의 기보 방식을 그대로 따라 썼으나, 자신이 새로 쓴 부분에서는 정성(正聲)은 주자의 기보법을 따르되 청성(淸聲)은 좌변에 삼수변(彳)을 일괄적으로 붙이는 기보법을 썼다. 또한 율자 우측에 동그라미(○)를 그려넣어 옥타브(○1개= 1옥타브)를 나타내기도 했다.

둘째, 주자의 5성론(五聲論)을 수용하되, 7성 내 5성 체계라는 새로운 개념을 확립했다. 주자는 기존의 宮·商·角·徵·羽 5성에 중성(中聲)과 음의 고하(高下) 개념을 도입했는데, 유중교는 주자의 이 개념을 재해석하여 독자적인 5성 체계를 확립했다. 7성 내에서 5성은, ‘宮·商·角·變徵·徵’의 5성, ‘商·角·變徵·徵·羽’의 5성, ‘角·變徵·徵·羽·變宮’의 5성 등 세 가지가 존재한다.

셋째, 주자의 중성 이론을 변용하여, 7성 내 5성의 가운데에 위치하는 성(聲)을 중성으로 보았다. ‘宮·商·角·徵·羽’ 5성의 중앙이 중성[角]이라는 주자 이론을 그대로 수용하되, 7성 내 5성 체계의 중성이라는 개념을 덧붙였다. 이에 따라 ‘宮·商·角·變徵·徵’의 중성은 ‘角’, ‘商·角·變徵·徵·羽’의 중성은 ‘變徵’, ‘角·變徵·徵·羽·變宮’의 중성은 ‘徵’라는 이론이 성립되며, 유중교는 이것을 현가 작곡 시 각 행의 선율에 적용했다.

넷째, 주자의 기조필곡(起調畢曲) 개념을 변용하여 한 곡의 기필(起畢)에는 ‘宮·商·角·變徵·徵’의 5성 중 중성[角]을 쓰고, 각 구(句) 또는 연(聯)의 기필에는 ‘角’, ‘變徵’, ‘徵’를 각각 중성으로 썼다. 특히 유중교는 자신이 새로 지은 현가의 악조로 각조(角調)만 사용했는데, 여기에는 ‘角’이 통체(統體)의 중성이라는 논리가 기반이 된다. 이에 유중교가 새로 지은 현가는 모두 ‘角’으로 기필한다.

다섯째, 주자는 선궁 이론을 적용한 악곡을 남기지 않았으나, 유중교는

선궁 이론을 실제적으로 음악에 적용하여 수월용률법(隨月用律法)에 따라 현가 12편을 지었다. 선궁 시 음역은 12율 4청성에 한정하지 않고 12율 11청성까지 사용하여 5성의 오상(五象) 질서를 완전히 지키고자 했으며, 이렇게 구성된 선율은 모두 동형진행의 구조를 지닌다.

여섯째, 도량권형(度量權衡) 중 심도법(審度法)으로 주자는 1척의 단위를 중간 크기의 거서 100알이라 했지만, 유중교는 실제로 율척을 만들면서 주자의 이론을 적용하되 당시 여건을 고려하여 가장 작은 크기의 거서 100알을 써서 1척으로 삼았다.

이상과 같이 유중교는 기본적으로는 주자의 악률론을 따르면서도 이를 재해석하여 자신만의 새로운 법칙을 만들거나, 변용하여 실제 음악에 적용하는 모습을 악률론의 모든 부분에서 보여주고 있다. 이러한 유중교의 태도는 고악회복(古樂回復)이라는 맥락에서 이해할 수 있다.

조선 후기 유학자들은 유학이 지향하는 성정순화(性情純化)와 정치 질서 확립을 위한 올바른 음악이 쇠퇴했음을 비판하고, 고악을 회복하고자 예악(禮樂) 사상과 악률론을 활성화하고자 했다.¹¹⁰⁾ 유중교에게 있어서 고악의 회복은 주자의 악률론에 의한 음악 실연(實演)이었다. 그러나 주자의 설 그대로를 실제 음악에 적용하기에는 우리나라 실정에 부합하지 않는 부분이 있었다. 따라서 유중교는 근본을 크게 벗어나지 않는 범위 안에서 옛 법을 자기만의 방식으로 바꿔 쓴 것으로 헤아려진다.

보수적 도학자인 유중교가 자신이 새로 만든 개념과 법칙을 적용한 음악을 실연하는 데에 주저함이 없었던 것은, 그 근거를 주자의 악률론에 두고 있었기 때문이다. 유중교가 조선중화주의(朝鮮中華主義)를 표방했다는 점을 고려해보면, 주자의 악률론에 바탕을 둔 유중교의 새로운 이론들은 ‘조선중화주의’의 발현으로도 이해할 수 있다. 즉, 주자의 악률론이 ‘중화(中華)’를 상징한다면, 유중교의 새로운 이론은 ‘소중화(小中華)’를 상징한다고 볼 수 있다.¹¹¹⁾

즉, 유중교의 악률론은 주자의 악률론을 조선에서 실현하기 위해 고심한 흔적이자 결과물이며, 옛것과 새로운 것이 양립하는 이중 구조적 성격을 지닌 이론이라 할 수 있다.

110) 김수현, 앞의 책, 91-93쪽 참고.

111) 조선중화주의와 관련한 해석과 논의는 제5장 제2절 제3장에서 이어가고자 한다.

[표 8] 유종교의 주자 악률론 수용 양상

수용 악률체계		주자의 이론	유종교의 수용	비고
12율	정성	중려 ‘中’ 기보	(좌동)	참고한 전례서의 표기를 그대로 따름 (중려 ‘中’ 또는 ‘仲’)
	청성	청성은 율자 아래 ‘半’, ‘淸’을 써서 표기	청성은 일괄적으로 좌변에 삼수변(彡) 붙여 표기	-
5성	-	宮·商·角·徵·羽 5성에 中聲·高下 개념 도입	(좌동)	5성 체계에 따라 각 연(聯)의 구성음 정함
		-	中聲·高下 개념 적용한 7성 내의 5성 체계 확립 - 宮·商·角·變徵·徵 5성 - 商·角·變徵·徵·羽 5성 - 角·變徵·徵·羽·變宮 5성	
악조	중성	宮·商·角·徵·羽 5성의 중양을 중성(角)	(좌동)	현가의 첫 행과 끝 행의 중성은 ‘角’, 제2행의 중성은 ‘變徵’, 제3행의 중성은 ‘徵’
		-	아래와 같이 수용 - 宮·商·角(중성)·變徵·徵 - 商·角·變徵(중성)·徵·羽 - 角·變徵·徵(중성)·羽·變宮	
	기조 필곡	한 곡의 기필(起畢)에 해당 악조의 주음 사용	한 곡의 기필(起畢)에 5성 중 중성(角) 사용	유종교는 각조(角調)만 사용
		-	각 구(句) 또는 연(聯)의 기필(起畢)은 중성(角·變 徵·徵)을 각각 사용	-
	선궁	- 84성(7성×12율) - 60조(5성×12율) (적용한 악곡 없음)	현가 12편에 수월용률법 적용(12율 11청성 사용)	-
도량 권형	심도	중간 크기의 거서 100알=1척	가장 작은 크기의 거서 100알=1척	-

III. 유중교의 시악론(詩樂論)

유중교는 ‘시가(詩歌)’, ‘성율(聲律)’, ‘팔음(八音)’ 중 ‘시(詩)’는 뜻을 말하는 수단이고, ‘노래(歌)’는 말을 읊는 수단이며, ‘소리(聲)’는 읊음을 보조하는 수단이고, ‘율(律)’은 소리와 화합하는 수단이며, ‘팔음(八音)’은 사람의 소리를 도와 화음을 이루는 수단이라 했다. 이중 ‘시’를 본(本)으로서 가장 중요하게 여겼는데, 성율법(聲律法)과 팔음의 악기는 옛 모습 그대로 전해지지 않지만 ‘시가(詩歌)’는 대체로 남아있기 때문에 시가의 노랫말을 통해 옛사람의 뜻을 얻을 수 있다고 했다. 그리고 노래는 시대에 따라 변한 것일 수밖에 없지만, 시를 노래에 얹어 부르면 사람을 감동시키고 풍속을 교화함에 부족함이 없을 것이라 하였다.¹¹²⁾

이렇듯 유중교는 당시 도학자들과 마찬가지로 음악은 시대에 따라 변할 수밖에 없음을 인정하고, 비록 ‘악’이 변한 것일지라도 ‘시’의 뜻을 얻었다면 그것으로 악의 큰 근본이 확립된 것이라고 여겼다.¹¹³⁾ 이러한 논리를 바탕으로 유중교는 옛 시에 자신이 새로 지은 선율을 붙여 새로운 현가를 만들었다.

본 장에서는 「현가궤범」에 수록된 옛 노래인 악장(樂章)과 유중교가 새로 지은 시가(詩歌)¹¹⁴⁾를 분석함으로써 유중교 시악론(詩樂論)의 특징을 밝히

112) 『省齋集』, 卷37, 43b-44a, 「柯下散筆」, 「絃歌軌範序」, “以爲凡事有本有末。樂之本則志而已。詩所以言志, 歌所以永言, 聲所以依永, 律所以和聲, 八音所以助人聲而成章也。今世聲律之法, 八音之器, 雖不能傳先王之舊, 而所謂‘詩歌’者尚有存焉。學者即其詞而求之, 自可以得古人之志。既得其志, 則樂之大本立矣。以此而發之歌詠, 則其聲音節度, 雖因時制宜, 略存大綱, 亦足以感人而化俗。所謂‘今之樂, 猶古之樂也。’”

113) 송지원은 유중교가 악의 근본이 뜻에 있다는 사실을 강조하고자 『맹자』 「양혜왕」 하, “오늘의 악이 옛날의 악과 같다.”(今之樂, 猶古之樂也。)는 명제를 빌려왔고, 악의 근본인 뜻을 먼저 확립했다면 그 성음과 절도는 시의에 맞춰 적절하게 만들어 쓰면 되는 것으로 파악했다고 해석했다. 또한 이러한 유중교의 태도는 『시경』을 하나의 『악경』이라 갈파한 서명응의 주장과 같은 맥락으로 이해할 수 있으며, 대부분의 도학자들이 ‘시를 텍스트로 하는 음악’에 있어서 음악의 가변성을 일찍이 파악하고 있었던 것처럼 유중교 또한 이를 악론 전개에 적용한 것으로 보았다. 송지원(2000b), 앞의 논문, 115-116쪽.

114) 시가의 본래 의미는 운문의 가사를 가진 노래를 뜻하나, 본고에서는 ‘시가’의 뜻

고자 한다.

1. 악장(樂章)의 해석 및 응용

유중교는 「현가궤범」 제3 ‘악장(樂章)’에 풍·아 12편과 세종조 제사아악인 <국조아악정률>15장¹¹⁵⁾, <사직대향악장>, <대보단대향악장>, <문묘대향악장>, 그리고 세종조 제사아악을 차용해 만든 <소학제사>와 <육군자화상찬>을 싣고, 그 뒤에 <자양금조후사>를 덧붙였다. 이는 모두 아악(雅樂)이거나 아악의 선율을 차용한 악곡들이다. 즉, 유중교가 지칭한 ‘악장’은 아악을 뜻한다.¹¹⁶⁾

본 절에서는 풍·아 12편에 대한 유중교의 인식과, 세종조 제사아악을 해석한 방식, 그리고 유중교가 새로 제시한 유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)에 대해 고찰하겠다.

1) 풍(風)·아(雅) 12편에 대한 인식

주자는 『의례경전통해』 권14 「학례」 ‘시악(詩樂)’ 제24에 「풍아십이시보(風雅十二詩譜)」¹¹⁷⁾를 수록했다. 이것은 모두 당(唐) 개원(開元, 713~741) 연간에 향음주례에서 연주되었던 악장으로서, 공사(工師) 조언숙(趙彦肅)이 전하는 악보를 바탕으로 한 것이다. 주자는 이들 악곡이 당대(唐代)의 향음주례에서 연주되었던 악장이기에 옛 소리는 고찰할 수 없지만, 비슷한 성가(聲歌)를 관찰하기에는 충분하다고 여겼기에 이를 『의례경전통해』에 수록했

을 한정해서, 유중교가 새로 지은 노래를 지칭하는 용어로 쓰겠다. 또한 가사를 가진 노래를 통칭하는 용어로는 ‘시악(詩樂)’을 쓰고자 한다. 즉, 시악은 시가보다 넓은 개념이며, 시악은 악장과 시가를 포함한다.

115) 『세종장헌대왕실록』 권137 「악보」에 수록된 제사아악을 뜻한다.

116) 유중교는 ‘악장’ 서두에 “우리나라의 태묘(太廟, 종묘)에도 또한 악장이 있지만 아악의 율(律)을 쓰지 않으므로 여기에 실지 않았다.”라고 밝혀두었다. 이에 따르면 유중교는 아악의 선율을 쓴 노래만을 「현가궤범」의 ‘악장’으로 상정하고 있음을 알 수 있다. (『省齋集』別集, 卷4, 1a, 「絃歌軌範」第3, ‘樂章’, “【...○本國太廟, 亦有樂章, 但不用雅樂律故不載此】”)

117) <녹명>, <사모>, <황황자화>, <어리>, <남유가어>, <남산유대>, <관저>, <갈담>, <권이>, <작소>, <채번>, <채빈>.

다.

유중교는 주자가 고정(考定)한 이 ‘풍·아 12편’을 ‘개원악보풍아12편(開元樂譜風雅十二篇)’이라는 제목으로 「현가궤범」 제3 ‘악장’에 수록하고,¹¹⁸⁾ 주자의 선궁(旋宮) 이론에 따라 풍·아 12편의 음악을 분석했다.

유중교에 따르면, 「주남」과 「소남」의 6편은 무역궁(無射宮)이기 때문에 본율인 무역을 제외하면 모두 청성을 써야 한다. 그러나 실제 선율의 출연음을 보면, 황종과 태주는 정성(正聲)과 청성(淸聲)이 섞여있고, 나머지는 모두 정성을 쓰고 있어 주자의 악론에 부합하지 않는다. 또한 황종청궁, 즉 청황종궁인 경우에는 황종의 정성을 쓸 수 없어 나머지 성에 모두 청성을 써야하는데 실제 악곡은 그렇지 않다. 이렇듯 유중교는 풍·아 12편을 분석하여 주자의 84성과 60조 이론에서 어긋나는 점을 지적하였다.¹¹⁹⁾

유중교는 풍·아 12편의 음악 형식 중 주자의 악론과 맞지 않는 부분이 있는 것은 그 음악이 옛 모습에서 변했기 때문이라고 보았다. 당 개원 연간에 향음주례를 할 때 악공들에게 음란한 소리를 사용하지 말라고 경계했다는 기록을 고려해보면, 당시에 행해지던 율법이 이미 변질되었다는 것이다.¹²⁰⁾

118) 한편, 유중교보다 조금 앞선 시기에 북학파의 서명응은 『시악화성』(1780)과 『시악요계』(1783)에서 풍·아의 선율로 주재육의 『악률전서』의 것을 전제하였는데, 이는 주나라의 음악을 재정리함으로써 고악회복(古樂回復)을 이루고자 한 것이다. “조선 후기는 예(禮)에 대한 논쟁이 당쟁으로 심화되었던 시기였기 때문에 악(樂)에 대한 관심이 쇠퇴했고, 이러한 상황 속에서 예와 악을 따로 떼어 볼 수 없다는 관점을 가진 유학자들이 예에 대한 논쟁과 발을 맞추어 악론과 악률론의 활성화를 강조했다. 즉, 그들은 악론과 악률론을 활성화함으로써 고악을 회복하고 제도에 맞는 음악을 함으로써 정치 질서의 확립을 꾀할 수 있다고 보았다.” 김수현, 앞의 책, 91-92쪽. 서명응이 주재육 『악률전서』를 전사한 풍·아 음악에 대해서는 송지원, “『詩樂妙契』를 통해 본 徐命膺의 詩樂論”, 『한국학보』 제100집(일지사, 2000c), 84-108쪽 참조.

119) 『省齋集』 別集, 卷4, 12, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, “盖既以黃鍾淸爲宮, 則不當復用黃鍾正聲, 而以下諸律, 亦當用淸聲. 今黃太二律, 雜用正淸, 餘律專用正聲, 其於二南六篇, 既用無射宮, 則除無射本律外, 皆當用淸聲. 而今黃太二律, 亦雜用正淸, 餘專用正聲, 是一均每爲九聲, 而旋宮不止十二. 黃鍾正聲, 可爲他律役, 而諸律一例以卑凌尊. 且所謂變律六聲, 通攷十二詩, 無所用處, 是皆有違於古法也.”

120) 『省齋集』 別集, 卷4, 13, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, “今考開元鄉飲禮律文, 又戒樂工毋得用淫聲, 則凡此所用, 亦必有據. 不知何故與古法參差如此, 豈當時見行律法, 自有此一種變例耶?”

이렇게 풍·아 12편은 고악(古樂)에서 이미 변질된 음악이라 인지하면서도 유종교는 이것을 학궁(學宮, 학교)에서 강학하고 습례할 때나, 향음주례에서 연주할 만하고 했다.¹²¹⁾ 그 이유는 풍·아 12편이 1성(聲)을 1자(字)에 맞춘 것[一字一音式]이므로 연주해도 문제가 없다고 보았기 때문이다.¹²²⁾ 이런 유종교의 태도는 주자의 견해를 그대로 따른 것이다.¹²³⁾

이와 같이 유종교는 주자의 악론을 깊이 이해하고 그것을 풍·아 12편에도 적용하여 음악을 분석하고자 하였다. 그러나 주자의 이론에 부합되지 않는 일부 악곡의 경우, 그것이 예부터 전해지는 것이라면 수용하고자 하는 태도를 보였다. 이러한 풍·아 12편에 대한 인식은 기존의 질서를 유지하고자 하는 유종교의 보수적 성격을 보여주고 있다.

결국 유종교는 음악을 수용하는 판단의 기준을 주자의 설(說)에 두고 있다. 이에 따라 주자가 고정한 풍·아 12편을 서사의 주요 현가로 채택하였고, 서사에서 행해지는 여러 의례의 음악으로 사용하였다.¹²⁴⁾ 따라서 유종교가 현가로서 가장 중시한 악장(樂章)은 ‘풍·아 12편’이다.

121) 『省齋集』別集, 卷4, 13, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, “今學宮講習之場, 鄉黨燕飲之會, 如當歌詩, 則略依此爲節, 猶賢乎全無據依耶?”

122) 『省齋集』別集, 卷4, 12, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, ““愚竊謂”古樂亡滅, 既不可追攷, 而當日行禮, 不可不歌詩, 則須令一時樂工協律用之, 勢所不已。而其不妄效疊字散聲, 只用一聲叶一字, 或不害爲謹嚴寡過之道。”

123) “주자가 이 악보를 『의례경전통해』에 실어놓고 나서 이렇게 논하여 말하였다. “옛날의 소리가 없어진 지 이미 오래 되었는데, 그 당시의 악사들이 어디에서 고찰하여 이렇게 하였는지는 알 수 없다. 옛날의 음악에는 창(唱)이 있고 탄(歎)이 있는데, 창이라는 것은 가구(歌句, 노래 구절)를 발(發)하는 것이고, 화(和)라는 것은 그 소리를 잇는 것이다. 시사(詩詞, 시경의 가사)의 밖에는 다시 첩자산성(疊字散聲)이 있어서 그것으로써 그 흥취를 일으키는 것이 당연하다. 그러므로 한(漢) 진(晉) 시대에 옛날의 곡조가 이미 전승이 끊어졌으니, 비록 그 가사가 남아 있다고 해도 세상에서 아무도 이를 보완하지 못한 것은 이 때문이다. 만일 단지 이 악보처럼 하나의 성(聲)으로 한 글자에 맞춘다면[*역자주: 1자1음] 옛날 시들을 편마다 노래할 수 있어서 음악이 무너졌다[樂崩]는 탄식이 다시 없을 것인데, 어찌 그러하겠는가? ...”」(『省齋集』別集, 卷4, 11, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, “朱子既載此譜於『儀禮』而論之曰 “古聲亡滅已久, 不知當時工師何所考而爲此也。古樂有唱有歎, 唱者發歌句也, 和者繼其聲也。詩詞之外, 應更有疊字散聲, 以發其趣。故漢晉之間, 舊曲既失其傳, 則其詞雖存, 而世莫能補, 爲此故也。若但如此譜, 以一聲叶一字, 則古詩篇篇可歌, 無復樂崩之歎矣, 夫豈然哉? 又其以清聲爲調, 似亦非古法。””)

124) 이에 대해서는 제5장 제1절 “의례와 현가”에서 상술하겠다.

2) 세종조 제사아악에 대한 격률(格律)적 해석¹²⁵⁾

유중교는 세종조 제사아악을 해석하면서 시의 격률(格律)¹²⁶⁾ 개념을 적용하였다. 본 항에서는 그 해석 방법에 대해 살펴보겠다.

시의 격률에 의하면, 근체시¹²⁷⁾는 2구가 1연으로 짝을 이룬다. 이에 유중교는 세종조 제사아악도 2구가 1연으로 짝을 이룬 것으로 보았고, 2구는 내구(內句)와 외구(外句)로 나뉘었다.¹²⁸⁾ 이러한 유중교의 독보(讀譜) 방식은 노랫말 없이 세종조 제사아악의 선율만을 기록한 <국조아악정률>15장¹²⁹⁾ 악보에서는 드러나지 않는다. 그러나 노랫말과 선율이 함께 기록된 다른 악곡의 악보를 살펴보면 유중교의 악보 해석 방식과 기보 방법을 이해할 수 있다. 이에 「현가궤범」 제3 ‘악장(樂章)’ 개원악보 풍·아 12편 중 <황황자화>를 예로 들어 유중교의 기보 방법을 먼저 밝히고자 한다.

다음 [악보 3]을 보면, 유중교는 4연 1구, 총 20구로 된 악곡의 선율(을자)을 4구씩 묶어서 5개 부분으로 적었다. [악보 3]은 오른쪽에서 왼쪽 방향으로 읽어야 하며, 첫 번째 4구의 기재 방식을 보면 위의 2구 중 오른쪽에 <황황자화> 제1구의 노랫말과 선율을 나란히 기입하고([악보 3]의 ①), 이어서 그 왼쪽에 <황황자화> 제2구를 기입했으며([악보 3]의 ②), 그 아래의 2구 중 오른쪽에 <황황자화> 제3구를([악보 3]의 ③), 그 왼쪽에 <황황자화> 제4구를 기입했다([악보 3]의 ④). 즉, 상단 우측[內句]에서 좌측[外句]으로,

125) 본 항은 좋고, “성재 유중교의 음악해석법”, 『한국음악문화연구』 제7집(한국음악문화학회, 2015, 173-203쪽.)의 내용 중 잘못된 부분을 바로잡고 연구를 심화한 것이다.

126) 격률(格律)은 시사(詩詞)의 체제와 법도를 뜻한다. 시를 통제(統制)하는 준칙(準則)으로서, 평측(平仄)·음운(音韻)·자수(字數)·구수(句數) 등의 형식을 말한다. <한국고전용어사전> “격률(格律)” 참고.

127) 근체시(近體詩)는 고체시(古體詩)에 이어 당나라 때 발생한 시형(詩形)으로 고체시보다 작품상의 규칙이 엄격한 시를 말한다. 구(句) 수의 제약은 물론, 음수율(音數律)인 글자 수의 제한, 음위율(音位律)인 압운법(押韻法), 음성율(音聲律)인 평측법(平仄法) 등이 일정하고, 대우(對偶)의 구성 방식도 규칙성을 띤다. 김기창 외, 『교양인을 위한 한자 한문』(전통문화연구회, 2002), 80쪽. 근체시에 대해서는 程毅中 저, 김은아 역, “近體詩 格律의 특징”, 『중국어문논역총간』 7(중국어문논역학회, 2001), 212-232쪽 참조.

128) 짝을 이룬 2구 중 우측이 내구(內句)이고 좌측이 외구(外句)이다.

129) 유중교는 『세종장헌대왕실록』 권137 ‘악보’에 수록된 제사아악 중 황종궁1의 12곡과 송신궁 3곡을 「현가궤범」에 수록하고 <국조아악정률>15장이라 칭했다.

그 다음에는 하단 우측[內句]에서 좌측[外句] 순으로 악보를 기보한 것이다.

[악보 3] 「현가궐범」 수록 <황황자화>

				⑥⑤		②①	
星	六	我	六	我	六	于	皇
皇	轡	馬	轡	馬	轡	彼	皇
者	既	維	如	維	如	京	者
華	均	駟	絲	駟	濡	陽	華
五							
章	周	載	周	載	周	每	駟
章	爰	馳	爰	馳	爰	廢	駟
四	咨	戰	咨	戰	咨	靡	征
句	詢	驅	謀	驅	譖	及	夫
黃							
鍾							
清							
宮							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							
俗							
王							
宮							

악보를 읽었다.

[악보 4] 「현가궤범」 수록 <국조아악정률> 15장 중 황종궁~임종궁

<p>黃鍾宮</p> <p>黃南林姑。太姑南林。應南姑太。南林黃太。南姑太黃。</p> <p>宮羽商宮。變羽宮角。商宮羽商。羽商宮商。</p>	<p>大呂宮</p> <p>大無夾仲。夾仲無夷。夷無杯仲。無夷大夾。無仲夾大。</p> <p>大無夾大。大無夾大。大無夾大。大無夾大。大無夾大。</p>	<p>太簇宮</p> <p>太應南蕤。姑蕤應南。汰應夷蕤。應南太姑。應蕤姑太。</p> <p>太應姑太。汰應太蕤。姑太應南。應蕤姑太。</p>	<p>夾鍾宮</p> <p>夾黃無林。仲林黃無。汰黃南林。黃無夾仲。黃林仲夾。</p> <p>夾黃仲夾。汰黃夾林。仲夾黃無。黃林仲夾。</p>	<p>姑洗宮</p> <p>姑夾應夷。蕤夷汰應。汰汰無夷。汰應姑蕤。汰夷蕤姑。</p> <p>姑汰應夷。汰汰姑夷。蕤姑汰應。汰夷蕤姑。</p>	<p>仲呂宮</p> <p>仲汰潢南。林南汰潢。姑汰應南。汰潢仲林。林南仲林。</p> <p>仲汰林仲。姑汰仲南。林仲汰潢。汰南林仲。</p>	<p>蕤賓宮</p> <p>蕤汰汰無。夷無汰汰。仲汰潢無。汰汰蕤夷。汰無夷蕤。</p> <p>蕤汰夷蕤。仲汰蕤無。夷蕤汰汰。汰無夷蕤。</p>	<p>林鍾宮</p> <p>林姑汰應。南應姑太。蕤姑汰應。姑汰林南。姑應南林。</p> <p>林姑南林。蕤姑林應。南林姑汰。姑應南林。</p>
---	--	---	---	---	---	---	---

『국조오례의서례』나 『악학궤범』의 경우, 우측 4구의 선율을 위에서 아래로 차례로 읽고 좌측 4구의 선율을 위에서 아래로 차례로 읽는다. 그러나 유종교는 앞서 살펴본 <황황자화>에서처럼 우측 제1구[內句] 다음에 좌측 제1구[外句]를 읽고, 아래 단으로 내려와서 우측 제2구[內句] 다음에 좌측 제2구[外句]를 읽는 방식으로 악보를 해석했다. <국조아악정률>15장의 악보에는 노랫말이 없기에 이러한 유종교의 악보 해석 방식이 잘 드러나지 않지만, 노랫말과 선율이 함께 수록된 악보를 살펴보면 유종교가 <국조아악정률>15장의 악보를 전거와 다른 방식으로 읽고 있음을 알 수 있다.

유종교가 「현가궐범」에 수록한 <사직대향악장> 전폐 속안지악(응종궁) 악보를 『세종실록악보』¹³¹⁾, 『국조오례의서례』¹³²⁾, 『악학궐범』¹³³⁾의 악보와 비교하면 다음 [악보 5]와 같다.

131) 『世宗莊憲大王實錄』, 卷137, 「樂譜」 雅樂譜 祭祀 黃鍾宮一〇 應鍾宮.
132) 『國朝五禮序例』, 卷1, 6b, 「雅部樂章」.
133) 『樂學軌範』, 卷2, 46-47, 「時用雅部祭樂」(成宗朝).

[악보 5] <사직대향악장> 전폐 속안지악(응중궁)

<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%;"> <p>⑦ 商 決 宮 應 羽 決 徵 蕤</p> <p>④ 羽 夷 徵 蕤 宮 應 商 決</p> <p>① 宮 應 羽 夷 徵 蕤 角 決</p> </div> <div style="width: 45%;"> <p>⑦ 降福簡簡 ⑧ 於萬斯年</p> <p>① 至哉坤元 ② 克配彼天 ③ 含弘光大 ④ 萬物載焉 ⑤ 惟恭奉幣 ⑥ 式禮莫愆</p> </div> </div> <p style="text-align: center;">應鍾宮</p> <p>을자보 악장(노랫말) 『세종실록악보』</p>	<p style="text-align: center;">應鍾宮</p> <p>⑤ 應夷 ① 應夷 ② 應夷 ③ 應夷 ④ 應夷 ⑤ 應夷 ⑥ 應夷 ⑦ 應夷 ⑧ 應夷</p> <p>『국조오례의 서례』</p>	<p style="text-align: center;">應鍾宮</p> <p>⑤ 應夷 ① 應夷 ② 應夷 ③ 應夷 ④ 應夷 ⑤ 應夷 ⑥ 應夷 ⑦ 應夷 ⑧ 應夷</p> <p>『악학궤범』</p>	<p style="text-align: center;">應鍾宮</p> <p>⑤ 應夷 ① 應夷 ② 應夷 ③ 應夷 ④ 應夷 ⑤ 應夷 ⑥ 應夷 ⑦ 應夷 ⑧ 應夷</p> <p>『현가궤범』</p>
--	--	--	--

상기 악보의 선율(율명)은 모두 ①~⑧순으로 진행되는데, 유종교의 경우 선율은 ①~⑧순으로, 노랫말은 (1)~(8)순으로 읽어야 전례에 맞는다. 즉, 유종교의 악보는 선율과 노랫말이 서로 어긋나 있다. 노랫말을 기준으로 보면 유종교는 본래 ①~⑧의 순서로 읽어야 하는 선율을 ①→⑤→②→⑥→③→⑦→④→⑧ 순으로 잘못 읽고 있는 것이다.

이러한 방식으로 유증교가 수록하고 있는 모든 제사아악의 악보들, 즉 <사직대향악장> 중 전폐 숙안지악(奠幣肅安之樂, 응종궁), 초헌 수안지악(初獻壽安之樂, 응종궁), 철변두 웅안지악(徹籩豆雍安之樂, 응종궁), <대보단대향악장> 중 전폐 숙안지악(奠幣肅安之樂, 남려궁), 초헌 수안지악(初獻壽安之樂, 남려궁), 철변두 웅안지악(徹籩豆雍安之樂, 남려궁), <문묘대향악장> 중 전폐 명안지악(奠幣明安之樂, 남려궁), 초헌 성안지악(初獻成安之樂, 남려궁), 철변두 오안지악(徹籩豆娛安之樂, 남려궁) 등은 모두 선율과 노랫말이 어긋난다.

반면 「현가궐범」 ‘악장(樂章)’ 부분에 제사아악과 함께 수록되어 있는 풍·아 12편의 악보는 전례와 동일하며 선율과 노랫말이 일치한다. 유독 제사아악인 <국조아악정율>15장, <사직대향악장>, <대보단대향악장>, <문묘대향악장>의 악보에서만 선율과 노랫말이 어긋나고 있는 것이다. 이러한 차이는 유증교가 각 악보를 전사할 때 참고한 전례서의 기보 방식에 기인한 것으로 보인다.

풍·아 12편의 경우 『의례경전통해』의 악보를 전사한 것인데, 『의례경전통해』에는 각 악곡의 노랫말과 선율이 1자 1음씩 짝을 이뤄 기록되어 있다. 따라서 선율을 모르더라도 노랫말에 따라 악보를 읽을 수 있기 때문에 선율의 배열을 잘못 이해할 가능성이 없다.

한편, 유증교는 “『오례의』¹³⁴⁾를 참고하여 제사아악의 악보를 수록했다”¹³⁵⁾고 하였다. 『국조오례의』의 경우 노랫말은 『국조오례의』 본편에 수록

134) 『오례의(五禮儀)』는 조선 세종 때 편찬을 시작하여 성종 5년(1474)에 완성된 조선 왕조의 기본 예전인 『국조오례의(國朝五禮儀)』를 가리킨다. 세종 때 허조(許稠)에게 명하여 국가의 예전을 편찬하게 했으나 이루지 못하고 세조 때 다시 강희맹(姜希孟) 등이 계속하다가 이루지 못한 것을 성종 때 이르러 신숙주(申叔舟)와 정척(鄭陟) 등이 이를 8권 6책으로 완성하였다. 『국조오례의』 내용을 보완하기 위해 실제로 의례를 행하는 데 필요한 참고사항을 오례의 서례(序例)에 맞추어 설명하고 도설을 붙인 책, 『국조오례의서례(國朝五禮儀序例)』 5권 2책이 붙어 있다. 영조 20년(1744)에 『국조오례의』를 수정 보완한 『국조속오례의(國朝續五禮儀)』 5권 4책이 편찬되었고, 영조 27년(1751)에 다시 『국조속오례의보(國朝續五禮儀補)』 2권 1책이 편찬되었다. (출처: 한국고전종합DB)

135) 유증교는 <국조아악정율>15장 끝부분에 그가 당시 참고한 『국조오례의』의 내용이 잘못되었다는 점을 지적하고 그 악보를 “다른 궁의 예에 의거하여 개정했다”고

되어 있고 그 선율은 『국조오례의서례』¹³⁶⁾에 수록되어 있기 때문에([악보 6] 참조)¹³⁷⁾ 실제 음악을 모르는 경우에는 선율 배열을 잘못 해석할 가능성이 있다.

유종교는 『국조오례의』의 노랫말과 『국조오례의서례』의 선율을 취합하여 「현가궤범」에 하나의 악보로 합쳐 수록하는 과정에서 노랫말은 맞게 전사했으나 선율의 배열을 잘못된 것으로 보인다. 이에 유종교가 「현가궤범」에 수록한 제사아악은 모두 전거와 다른 형태의 음악이 되어 버렸다.¹³⁸⁾

하였다. 이를 통해 유종교가 『국조오례의』에서 제사아악을 전사했음을 알 수 있다. “지금 『오례의(五禮儀)』에 이 모든 악보가 실려 있는데, 여러 궁의 청대려(淸大呂)를 모두 뒤섞어 태(汰)라고 하였고, 송협종궁의 두번째 구절의 청황종(淸黃鍾)과 다섯번째 구절의 청황종과 일곱번째 구절의 청황종을 모두 그냥 황종이라고 한 것은 의심할 만하다. 만일 기피하는 것이 있어서 변통(變通)한 것이라고 한다면, 마땅히 본율의 정성(正聲)을 피해야할 것인데, 지금 모두 피하지 않았고, 오직 청성만을 피하였는데, 아마도 이런 이치는 없을 것이다. 아마도 옮겨 쓸 때 잘못된 것이 아닌가 싶어서 다른 궁의 예에 의거하여 개정하고, 그 설을 이처럼 기록하여 훗날 장악원의 율서(律書)가 교감되기를 기다린다.”(『省齋集』 別集, 卷4, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, 國朝雅樂定律十五章, “【...○今『五禮儀』, 載此全譜, 而諸宮淸大呂, 皆混作汰, 送來鍾宮第二句淸黃鍾, 第五句淸黃鍾, 第七句淸黃鍾, 皆只作黃可疑. 若謂有忌避而變通焉, 則當避本律正聲, 而今皆不避, 獨於淸聲而避之, 恐無是理. 竊意其或出傳寫之誤, 並依他宮例改正, 而識其說如此, 以俟異日得樂院律書校勘】”)

136) 『國朝五禮序例』, 卷1, 6b, 「雅部樂章」.

137) 『세종실록악보』와 『악학궤범』에도 노랫말과 선율이 따로 수록되어 있다.([악보 5] 참조)

138) 게다가 유종교는 본인이 수록한 제사아악의 선율을 차용하여 서사에서 연주하는 현가를 지었다. 이것으로 볼 때 그는 「현가궤범」을 집필할 때 본인의 악보가 전례서의 악보와 다르다는 점을 인지하지 못했던 것으로 보이며, 이는 당대의 음악에 대한 실제적인 이해가 부족했음을 시사한다. 만약 유종교가 제사아악의 선율을 바로 알고 있는 상태에서 그 음악을 2구가 짝을 이루는 방식으로 기보했다면, 노랫말 제1구와 선율 제1구를 묶어서 제1연 내구에 적고, 노랫말 제2구와 선율 제2구를 묶어서 제1연 외구에 적고, 노랫말 제3구와 선율 제3구를 묶어서 제2연 내구에 적고, 노랫말 제4구와 선율 제4구를 묶어서 제2연 외구에 적고, 노랫말 제5구와 선율 제5구를 묶어서 제3연 내구에 적고, 노랫말 제6구와 선율 제6구를 묶어서 제3연 외구에 적고, 노랫말 제7구와 선율 제7구를 묶어서 제4연 내구에 적고, 노랫말 제8구와 선율 제8구를 묶어서 제4연 외구에 적었을 것이기 때문이다.

有	坤	社
嚴	厚	稷
其	載	迎
壇	物	神
有	其	順
椒	大	安
其	無	應
馨	外	鍾
惟	立	宮
恭	我	製
奉	烝	賓
幣	民	宮
我	有	奠
祀	椒	幣
孔	其	肅
明	馨	安
進	我	應
饌	烝	鍾
雍	祀	○

유중교는 4성 1구, 총 8구로 이뤄진 악곡의 악보를 볼 때, 사언율시의 격률을 도입하여 해석했다. 이러한 사실은 유중교가 세종조 제사아악을 찬탄하며 지은 시와 그 선율에 대한 설명을 함께 기록한 ‘세종대왕아악보송(世宗大王雅樂譜頌)’¹³⁹⁾을 통해 알 수 있다.

– 54 –

다음 [악보 7]은 유중교가 ‘세종대왕아악보송’에 부기한 세종조 제사아악 보인다.

[악보 7] 『성재집』 권39 수록 ‘세종대왕아악보송’ 중 세종조 제사아악보

②	宮羽商宮。	宮羽徵角。	①	제1연
④	宮變羽宮角。	商角羽徵。	③	제2연
⑥	商宮羽徵。	宮變羽徵變角。	⑤	제3연
⑧	羽角商宮。	羽徵宮商。	⑦	제4연

유중교는 위의 [악보 7]에서 ①과 ②의 2구를 짝지어 제1연[首聯]이라 하고 ①은 내구(內句), ②는 외구(外句)라 하였다. ③과 ④의 2구는 제2연이라 하고 ③은 내구, ④는 외구라 하였다. ⑤와 ⑥의 2구는 제3연이라 하고 ⑤는 내구, ⑥은 외구라 하였다. ⑦과 ⑧의 2구는 제4연이라 하고 ⑦은 내구, ⑧은 외구라 하였다. 유중교는 1구 4성, 총 8구 32성으로 이뤄진 세종조 제사아악의 선율을 사언율시의 형식에 대입하여 4연 8구로 해석하고자 한 것이다.

‘세종대왕아악보송’ 중 세종조 제사아악에 대한 유중교의 송(頌)과 설명을 살펴보면 다음과 같다.

유중교는 제1연¹⁴⁰⁾에 대해서 “2구는 모두 군성(君聲)으로 시작”한다고 했

는데, 이것은 내구와 외구의 첫 성(聲)인 궁(宮)이 오상(五象) 중 임금을 뜻하기 때문이다. 제1연의 내구([악보 7]의 ①)에 대해서도 “내구의 첫 성(聲)이 특히 높다”고 하여 임금을 뜻하는 궁(宮)이 가장 존귀한 위치임을 표현했다. 제1연의 외구([악보 7]의 ②) 또한 마찬가지로 4성 중 첫 성과 네 번째 성이 모두 임금을 뜻하는 궁이기 때문에 “임금된 사람이 만물의 처음과 끝이 되는 모습을 드러낸다”고 해석했다.

제1연의 내구([악보 7]의 ①)는 ‘宮-羽-徵-角’로 구성되는데, 宮 이후의 3성은 제일 음높이가 높은 羽에서 徵를 거쳐 角으로 순차적으로 하행하는 선율이다. 제1연의 외구([악보 7]의 ②)는 ‘宮-羽-商-宮’로 구성되는데, 이 역시 宮 이후의 3성은 제일 음높이가 높은 羽에서 商을 거쳐 宮으로 하행한다. 이러한 선율 진행에 대해 유중교는 “그 뒤의 모든 성(聲)이 밖[外]에서 따르며 나란히 순서에 맞추어 메아리처럼 호응”한다고 표현했는데, 이는 유중교가 宮을 안[內]으로 보고, 宮에서 멀리 떨어진 쪽 즉, 음높이가 높은 성(聲)을 밖[外]으로 보고 있기 때문이다.

이렇듯 유중교는 7성을 內·外로 구분하고 있으며, 7성 중 宮·商·角·變徵를 ‘內’로 보았고, 徵·羽·變宮을 ‘外’로 보았다.([표 9] 참조)¹⁴¹⁾

[표 9] 7성의 내·외 구분

內				外		
宮	商	角	變徵	徵	羽	變宮

140) “천왕이 바른 자리에 있으니 온 세상 모든 것들이 다 모여드네. - 이는 악장의 제1연[首聯] 2구를 송한 것이다. 2구는 모두 군성(君聲)으로 시작하며, 그 뒤의 모든 성(聲)은 밖[外]에서 따르며 나란히 순서에 맞추어 메아리처럼 호응하는 것이, 달려와 조회하는 듯한 모습이 있다. ①내구(內句)의 첫 성(聲)은 특히 높아서, 임금된 사람이 모든 것의 맨 앞에 나오는 덕을 나타낸다. ②외구(外句)는 시작과 맺음이 같은 성(聲)인데, 또한 임금된 사람이 만물의 처음과 끝이 되는 모습을 드러낸다.” (『省齋集』, 卷39, 48, 「柯下散筆」, ‘世宗大王雅樂譜頌’, “臣重教頌曰: 天王正位, 九有輻湊。【此頌樂章首聯二句也。二句皆以君聲起之, 而下諸聲從外比次響應, 有奔走來朝之象也。內句首聲特尊, 見王者首出庶物之德。外句起結同聲, 又以著王者始終萬物之象也】”)

141) 이것은 필자가 ‘세종대왕아악보송’ 분석을 통해 파악한 것이다.

유중교는 제2연¹⁴²⁾에 대해서 내구([악보 7]의 ③)의 위 2성[商-角]과 아래 2성[羽-徵]이 나란히 순서에 맞추어 서로 호응하고, 외구([악보 7]의 ③)의 위 2성[變宮-羽]과 아래 2성[宮-角]이 나란히 순서에 맞추어 서로 호응한다고 보았다. 商, 角은 ‘內’이고 羽, 徵는 ‘外’이므로 내외(內外)가 서로 호응하고, 變宮, 羽은 ‘外’이고 宮, 角은 ‘內’이므로 역시 내외가 서로 호응하기 때문이다. 이러한 호응 관계는 제3연¹⁴³⁾에서도 동일하게 나타난다.

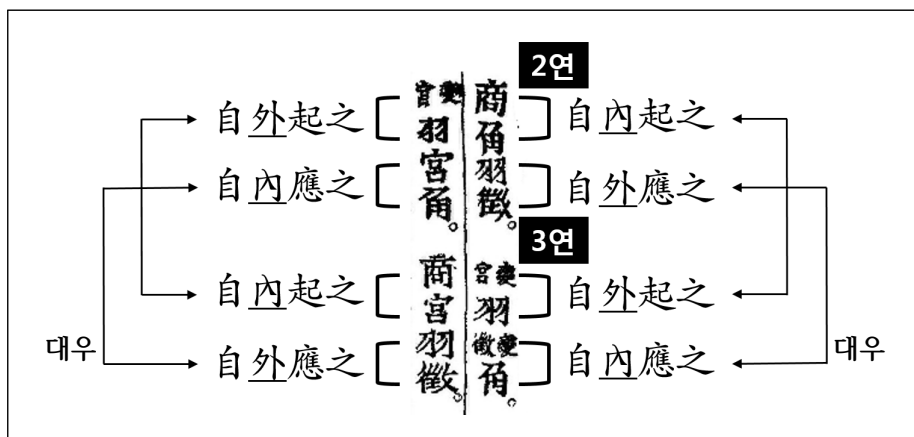
또한 유중교는 제2연을 상련(上聯), 제3연을 하련(下聯)이라 하여 위아래 두 연이 대우(對偶)¹⁴⁴⁾를 이룬 것으로 보았다. 제2연과 제3연의 호응 관계를 그림으로 정리하면 다음 [도판 2]와 같다.

142) “두 마리 봉새가 서로 날갯짓하네. - 이는 제2연의 2구를 송한 것이다. ③내구의 위 2성(聲)과 아래의 2성, ④외구의 위 2성과 아래의 2성이 나란히 순서에 맞추어 서로 호응하여 거듭거듭 상대하여 끌어안는 것이 지극히 성실하게 사귀는 모습이 있다. 인륜(人倫)으로서 말하자면 부부가 동화하고, 벗이 사귀는 것이 모두 이 같은 것에 해당한다. 왕도로서 말하자면 악이 생겨난 원인이다. ④외구의 위 2성은 나란히 이어지는 성(聲)으로 순서를 매기고 아래의 2성은 1성을 건너 순서를 매긴 것은, 7성 내에서 제3성인 각(角)이 백성이고 근본이므로 ③내구에서는 상(商), 각(角) 순으로 하고 ④외구에서는 궁(宮), 각(角) 순으로 하여 모두 각(角) 끝의 3성을 버리지 않은 것이다. 우(羽)는 사물이고 중요하므로 ③내구는 우(羽), 치(徵) 순으로 했고, ④외구는 변궁(變宮), 우(羽) 순으로 했으니, 모두 우(羽)를 버리지 않은 것이기에, 뜻이 없을 수 없다. -” (『省齋集』, 卷39, 48, 「柯下散筆」, ‘世宗大王雅樂譜頌’, “雙鳳交翼。【此頌第二聯二句也。內句上二聲與下二聲，外句上二聲與下二聲，比次相應，重重對抱，有至誠交孚之象。以人倫言，則夫婦和同，朋友交際，皆當如是。而以王道言，則樂之所由生也。○外句上二聲比聲爲次，下二聲隔一聲爲次者，七聲內首三聲，角爲民而爲本，故內句以商角爲次，外句以宮角爲次，皆不捨乎角尾三聲。羽爲物而爲重，故內句以羽徵爲次，外句以變宮羽爲次，皆不捨乎羽，或不爲無意也】”)

143) “뭇 용들이 머리를 모으네. - 이는 제3연의 2구를 송한 것이다. ⑤내구의 변궁(變宮)은 우(羽)에 대해, 변치(變徵)는 각(角)에 대해, ⑥외구의 상(商)은 궁(宮)에 대해, 우(羽)는 치(徵)에 대해, 모두 머리를 돌려 근본으로 돌아가며, 또한 함께 하나의 근본으로 돌아가는 형세가 있다. 인륜으로서 말하자면 아들이 부모를 잊지 않으며, 형제간에 순서가 있는 것이 모두 이 같은 것에 해당된다. 왕도로서 말하자면 예가 생겨난 원인이다.” (같은 곳, “羣龍聚首。【此頌第三聯二句也。內句變宮之於羽，變徵之於角，外句商之於宮，羽之於徵，皆回首反本，而又有同歸一本之勢。以人倫言，則子不忘親，弟兄比序，皆當如是。而以王道言，則禮之所以作也。...】”)

144) 대우(對偶)는 근체시의 격률을 이루는 한 형식으로서, 시의 구(句) 또는 연(聯) 사이의 상대적인 관계를 뜻한다. 의미상의 대우, 평측상의 대우 등 다양한 방식으로 대우를 이룰 수 있다. 김기창 외, 앞의 책, 82쪽.

[도판 2] 세종조 제사아악 제2연·제3연 선율의 대우(對偶) 관계



제2연의 내구 위 2성 商, 角은 안으로부터 일어나고[自內起之], 아래 2성 羽, 徵는 밖에서부터 호응하며[自外應之], 외구 위 2성 變宮, 羽는 밖에서부터 일어나고[自外起之], 아래 2성 宮, 角은 안으로부터 응한다[自內應之].¹⁴⁵⁾

이때 ‘안으로부터 일어난다는 것[自內起之]’은 7성의 內에 속하는 宮·商·角·變徵 중 2성이 낮은 음에서 높은 음으로 진행하며 1구의 선율이 시작되는 것을 뜻하고, “밖에서부터 호응한다는 것[自外應之]”은 7성의 外에 속하는 徵·羽·變宮 중 2성이 높은 음에서 낮은 음으로 진행하며 1구의 선율을 맺는 것을 뜻한다. “밖에서부터 일어난다는 것[自外起之]”은 7성의 外에 속하는 徵·羽·變宮 중 2성이 높은 음에서 낮은 음으로 진행하며 1구의 선율을 시작하는 것을 뜻하고, “안으로부터 응한다는 것[自內應之]”은 7성의 內에 속하는 宮·商·角·變徵 중 2성이 낮은 음에서 높은 음으로 진행하며 맺는 것을 뜻한다.

즉, “안으로부터[自內]”는 7성의 內에 속하는 宮·商·角·變徵 중 2성의 관계가 낮은 음에서 높은 음으로 상행 진행하는 것이고, “밖에서부터[自外]”는 7성의 外에 속하는 徵·羽·變宮 중 2성이 높은 음에서 낮은 음으로 하행 진행하는 것이다. 또한 ‘起之’는 1구의 선율을 시작하는 2성을 뜻하고, ‘應之’는 1구의 선율을 맺는 2성을 뜻한다.

145) 같은 곳, “【...○通上聯言, 則上聯內句上二聲自內起之, 而下二聲自外應之; 外句上二聲自外起之, 而下二聲自內應之. ...】”

위의 내용을 토대로 하여 [도판 2]를 보면, 제2연의 내구 위 2성과 아래 2성이 대구를 이루고, 외구 위 2성과 아래 2성이 대구를 이룬 것을 알 수 있다. 또한 제2연 내구의 위 2성과 외구 위 2성은 모두 ‘起之’이지만 내구는 ‘自內’, 외구는 ‘自外’로 대구를 이룸을 알 수 있다. 제2연 내구의 아래 2성과 외구의 아래 2성 또한 대구를 이룬다. 이렇듯 제2연의 내구와 외구는 상하(上下), 내외(內外) 모두 대구를 이루는 관계에 있다.

제3연의 내구 위 2성은 밖에서부터 일어나고[自外起之], 아래의 2성은 안으로부터 호응하며[自內應之], 외구 위 2성은 안에서부터 일어나고[自內起之], 아래 2성은 밖으로부터 호응한다[自外應之].¹⁴⁶⁾ 이러한 제3연의 구성은 제2연과 완전한 대구를 이룬 것이다.¹⁴⁷⁾

시의 격률에서는 이러한 관계를 ‘대우(對偶)’¹⁴⁸⁾라고 한다. 특히 근체시 중 율시(律詩)는 제3, 4구인 함련(領聯), 즉 제2연과, 제5, 6구인 경련(頸聯), 즉 제3연에서 반드시 대우법(對偶法)을 써야한다. 유종교가 세종조 제사아악을 읽는 방식대로 제2연과 제3을 보면, 상술한 것처럼 제2연과 제3

146) 같은 곳, “【...下聯內句上二聲自外起之, 而下二聲自內應之; 外句上二聲自內起之, 而下二聲自外應之...】”

147) 제4연의 내구와 외구에 대해서는 다음과 같이 송했다.

“대동(大同)하여 치우침이 없네. - 이는 제4연의 ⑦내구를 송한 것이다. 4성이 엇갈려 짝하는 것은 제2연과 같은 법도이다. 다만 제2연의 내구의 궁(宮) 1성은 마주하여 끌어안는 것 밖에 있고[*역자주: 商, 角, 羽, 徵 4성으로 구성되어 5성 중 宮이 포함되지 않음을 뜻한다], 외구 위아래의 2성은 너무 넓거나 좁아서 끝내 충분히 가지런하지 못한 흠이 있었다[*역자주: 외구 첫 2성이 變宮, 羽이기 때문에 두 성의 간격이 좁음을 뜻한다]. (제4연 내구의) 4성을 미루어보면 오로지 정성(正聲)만으로 순서를 매겨 머리와 꼬리가 가지런하게 끝나서[*역자주: 羽, 角, 宮, 商의 4성으로 구성], 마주하는 것이 극히 고르고 알맞아서, 서쪽에서나 동쪽에서나 복종하지 않으려 생각하는 이가 아무도 없으며, 치우침도 없고 기울어짐도 없이 왕의 의리를 따르는 모습이다[*역자주: 외구 첫 2성이 變宮, 羽이기 때문에 두 성의 간격이 좁음을 뜻한다].”(같은 곳, “大同無偏。【此頌第四聯內句也。四聲交配, 與第二聯同法, 但第二聯內句宮一聲在對抱之外, 外句上下二聲濶狹, 終欠十分齊整。推此四聲, 全用正聲爲次, 而首尾齊到, 做對極均敵, 有自西自東, 無思不服, 無偏無陂, 遵王之義之象也】”)

“돌아감에 극이 있네. - 이는 제4연의 ⑧외구를 송한 것이다. 4성이 순서대로 늘어서 근본에 이르는 것은 제3연과 같은 뜻이다. 다만 곧게 늘어서 한 줄을 이루며 宮에서 끝나쳐서, 극으로 돌아가는 모습이 된다.”(같은 곳, “歸其有極。【此頌第四聯外句也。四聲比次及本, 與第三聯一意, 但直列成一行, 而又終條理於宮, 所以爲歸極之象也】”)

148) 각주 144) 참조.

연은 각각 대우를 이루는 선율로 구성되어 있고, 제2연과 제3연 또한 서로 완벽히 대우를 이룬다.

이렇듯 유중교는 시의 격률에서 내구와 외구의 개념뿐 아니라 대우 개념도 차용하여 아악의 해석에 적용하였다. 그리고 시의 격률에 그 음악이 부합하자, “우리 세종대왕께서는 음악의 음률에 밝으셔서 십이율을 써서 선궁(旋宮)하고 균(均)을 세우셨는데, 진실로 옛날의 법제에 부합하였다”¹⁴⁹⁾며 그 음악을 찬탄했다.

이상에서 살펴본 바와 같이 유중교는 세종조 제사아악 <국조아악정률> 15장을 해석함에 있어 근체시(近體詩)의 격률(格律)을 도입하여 내구·외구의 개념과 대우법을 대입하는 독창적 방법을 쓰고 있다.

결과적으로 유중교의 해석법에 따라 연주되는 아악의 선율은 실제 음악과 다르기 때문에 이는 명백한 오류이다. 그러나 유중교의 방식에 따라 <국조아악정률> 15장 중 황종궁의 선율을 해석하면 공교롭게도 시의 격률에 거의 들어맞는다.¹⁵⁰⁾ 따라서 유중교의 방식은 시의 격률을 아악에 도입한 독창적인 해석 방식이라고 할 수 있다.

3) 유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)의 제시

유중교는 기존 악장을 응용하여 서사(書社)에서 거문고나 금을 연주하며 노래할 때 사용할 곡조를 만드는 법을 제시했는데, 이를 ‘유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)’이라 표현했다. 유궁(儒宮)은 ‘유학(儒學)을 공부하는 집’이란 뜻으로, 성균관, 향교, 서원 등이 이에 해당한다.¹⁵¹⁾ 화서학파의 경우,

149) 『省齋集』, 卷39, 48, 「柯下散筆」, ‘世宗大王雅樂譜頌’, “我世宗大王明於樂律, 用十二律, 旋宮立均, 允合古制。”

150) 이 때문에 유중교는 더더욱 자신이 실제 음악과 다른 방식으로 음악을 실연(實演)하고 있다는 것을 몰랐을 것으로 보인다. 다만 이와 같은 방식이 송신악에는 적용되지 않았다. 송신악도 격률을 토대로 분석하려 했으나 이내 이루지 못한 유중교는 이를 후학이 밝혀주기를 바랐다. “12장 외에도 송신악(送神樂) 3장이 있는데, 그 음률의 법도는 아직 자세하게 연구하지 못하였다.”(『省齋集』, 卷39, 48, 「柯下散筆」, ‘世宗大王雅樂譜頌’, “【十二章外, 又有送神樂三章, 而其律法今姑未及細究】”) “지혜로운 이가 결말을 맺어주기를 기다린다.”(『省齋集』, 卷39, 49, 「柯下散筆」, ‘世宗大王雅樂譜頌’, “【...以俟知者質焉】”)

151) 하영희 외, 『옛편지 낱말사전: 선인들의 간찰 읽기』(파주: 돌베개, 2011), 411쪽.

‘서사(書社)’가 유공의 공간이었다.¹⁵²⁾

유중교는 <국조아악정률> 황종궁의 선율을 유공현자차조법의 기초 선율로 썼다. 본 항에서는 <소학제사>와 <육군자화상찬>, <자양금>의 음악구조를 분석함으로써 유공현가차조법이 어떤 법칙인지 밝히고자 한다.

(1) <소학제사>와 <육군자화상찬>

유중교는 주자가 지은 「소학제사(小學題辭)」¹⁵³⁾와 「육선생화상찬(六先生畫像贊)」¹⁵⁴⁾에 <국조아악정률>, 즉 세종조 제사아악의 황종궁(黃鍾宮) 선율을 써서 현가 <소학제사(小學題辭)>와 <육군자화상찬(六君子畫像贊)>을 지었다. 그리고 서사의 생도들이 아침저녁으로 금(琴)을 연주하며 이 곡들을 노래하게 했다.¹⁵⁵⁾

<소학제사>는 총 10장으로, 제1~6장은 4언 4구이고, 제7~10장은 4언 8구이다. <국조아악정률> 황종궁의 선율은 총 32성으로 4언 8구이다.

<소학제사>의 제1~6장은 각각 4언 4구이어서 <소학제사> 1장은 <국조아악정률> 황종궁의 절반 길이에 해당한다. 이에 유중교는 자신의 독보 방식에 따라 <국조아악정률>의 제1연과 제4연의 선율만을 취하여 <소학제사>의 선율로 지었다.([악보 7]의 ①, ②, ⑦, ⑧에 해당)

<국조아악정률> 황종궁의 총 4언 중 제1연과 제4연의 선율을 쓴 까닭은, 제1연과 제4연의 선율이 정음(正音), 즉, 變徵와 變宮을 뺀 5성, 즉 宮·

152) 서사(書社)에 대한 상세 설명은 제5장 제1절 제1항 “서사의례(書社儀禮)” 참조.

153) 주자가 『소학』을 편찬하고 권두에 붙인 글로서, 『소학』을 짓게 된 연유와 어린 아이가 가장 기본적으로 힘써야 할 원칙 등을 제시한 것이다. <한국고전용어사전> “소학제사” 참고.

154) 주자가 북송(北宋)의 여섯 명의 거유(巨儒)인 염계(濂溪) 주돈이(周敦頤), 명도(明道) 정호(程顥), 이천(伊川) 정이(程頤), 강절(康節) 소옹(邵雍), 횡거(橫渠) 장재(張載), 속수(涑水) 사마광(司馬光)의 화상에 찬(贊)을 붙인 것이다. <한국고전종합DB> “육선생화상찬” 참고.

155) 『省齋集』別集, 卷4, 22, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, 書社絃歌恒用二篇, “竊考古學宮, 用韻語教人, 盖以聲氣感發人也。伊川先生嘗欲作詩, 令小子朝夕歌之, 朱子作『小學』書, 別爲辭十章題卷首, 皆有深意也。今擬用「小學題辭」, 並朱子所撰「六君子贊」, 令社徒朝夕鼓琴而歌之, 一以見所學之意趣, 一以養秉彝好德之良心, 或不無小助也。聲律且借樂府定律首章黃鍾宮調。”

商·角·徵·羽만으로 이루어졌기 때문이다. 이에 대해 유증교는 “임금[君], 신하[臣], 백성[民], 일[事], 물건[物]이 이미 다 갖추어져 있어서 스스로 한 조(調)를 이루었다”고 해석했다. 즉, 제1연과 제4연은 오상(五象)을 모두 갖추었기에 이 부분을 빌려 쓴 것이다.¹⁵⁶⁾

<소학제사> 제7~10장은 4언 8구이기 때문에 각 장은 4언 8구인 <국조아악정률> 황종궁의 선율과 길이가 동일하다. 이에 제7~10장에는 <국조아악정률> 황종궁의 선율을 그대로 붙여서 지었다.

이와 같은 방식으로 구성한 <소학제사> 10장 중 제1장과 제10장의 선율을 보이면 다음 [악보 8]과 같다.¹⁵⁷⁾

[악보 8] <소학제사(小學題辭)> 제1장과 제10장

제1장



제10장



<육군자화상찬>은 총 6장이고, 각 장은 모두 4언 8구로 되어 있다. 따라서 <육군자화상찬> 각 장의 길이 또한 <국조아악정률> 황종궁의 선율과 길

156) 『省齋集』別集, 卷4, 24, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, 書社絃歌恒用二篇, “【四章用黃鍾宮全調, 六章只用首八聲尾八聲爲調。盖首尾十六聲, 專用正五音, 君臣民事物已咸備焉, 自可以成一調也】”

157) 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 현가(유증교作) 악보” 참조.

이가 동일하기 때문에 각 장에 <국조아악정률> 황종궁의 선율을 그대로 붙여서 지었다. <육군자화상찬> 6장 중 제1장의 선율을 보이면 다음 [악보 9]와 같다.¹⁵⁸⁾

[악보 9] <육군자화상찬(六君子畫像贊)> 제1장

제1장 [濂溪先生]

道喪千載聖遠言湮不有先覺孰開我人
黃南林姑黃南太黃太姑南林應南黃姑

書不盡言圖不盡意風月無邊庭草交翠
應南蕤姑太黃南林南林黃太南姑太黃

(2) <자양금조후사>

<자양금조후사(紫陽琴調候詞)>는 유중교가 지은 시에 선율을 붙인 현가이다.¹⁵⁹⁾ 유중교는 열두 달에 맞춰서 매달 초하룻날 직접 금[자양금]을 연주하며 현가를 노래할 목적으로 <자양금조후사> 13편을 지었다.¹⁶⁰⁾

<자양금조후사> 선율에는 <국조아악정률> 15장 중 12장의 선율을 차용했다.¹⁶¹⁾ 열두 달의 궁을 월별로 달리 쓰는 수월용률법(隨月用律法)을 적용

158) 위와 같음.

159) 유중교는 <자양금조후사>의 내용에 대해 다음과 같이 설명했다. “옛날 악가(樂家)에게는 1년 12달을 가지고 선궁(旋宮)의 규칙을 기후와 조율하는 방법이 있었다. 지금 대략 가사를 지어서 12달에 짝지운다. 각각 4운 8구이고 여름에는 중앙의 한 절을 덧붙여서 모두 열세 장이다. 장의 첫 두 구는 모두 율呂(律呂)가 기후에 조율하는 절목을 세우고, 다음 네 구는 음과 양의 성장과 소멸의 기틀과 천지만물의 변화 그리고 군왕이 행한 정령(政令, 정책과 법령)의 방략을 표현하였으며, 마지막 두 구에는 군자가 덕을 증진하고 업을 닦으며 세상에 나아가서 행하거나 물러나서 숨는 요체를 실었다.” 『省齋集』, 卷1, 「詞」, ‘紫陽琴調候詞’, “古樂家有十二月旋宮調候之法。今畧製詞配月。各四聲八句, 夏季加中央一節, 摠十三章。章首二句, 皆紀律呂應候之節。次四句, 見陰陽消長之機, 天地百物之變, 王者政令之略。結二句, 寓君子進修行藏之要。”

160) 같은 곳, “每月朝按本月律, 鼓琴爲節而歌之。【中央節用立秋前十八日。...】”

하여, <자양금조후사>의 자월(子月, 11월)은 황종궁, 축월(丑月, 12월)은 대려궁, 인월(寅月, 1월)은 태주궁, 묘월(卯月, 2월)은 협종궁, 진월(辰月, 3월)은 고선궁, 사월(巳月, 4월)은 중려궁, 오월(午月, 5월)은 유빈궁, 미월(未月, 6월)은 임종궁을 연주하고, 신월(申月, 7월)은 이척궁, 유월(酉月, 8월)은 남려궁, 술월(戌月, 9월)은 무역, 해월(亥月, 10월)은 응종궁의 선율을 엮었다. 주나라 예법에 따라 중앙절(中央節)¹⁶²⁾에는 11월과 같은 황종궁조의 선율을 쓰지만 자양금의 궁현 1줄에서만 연주하도록 했다.¹⁶³⁾

유종교가 <자양금조후사>에 수월용률법을 적용한 것은 주자가 옛날 금을 연주하던 집안에는 조후(調候)하는 법도가 있었다고 말했기 때문이다. 그러나 주자는 그 법제를 자세히 적지는 않았는데,¹⁶⁴⁾ 유종교는 세종조 제사아악의 15장 중 12장을 보고 이를 자양금의 조후(調候)¹⁶⁵⁾에 차용하였다.

<자양금조후사> 13편 중 자월(子月)~인월(寅月)의 3편을 보이면 다음 [악보 10]과 같다.¹⁶⁶⁾

이상에서 살펴본 바와 같이, 유궁현가차조법은 <국조아악정률> 15장 즉, 세종조 제사아악의 선율을 써서 서사에서 쓰는 현가를 짓는 방법을 뜻한다. 유종교가 유궁현가차조법의 기초 선율로 세종조 제사아악을 차용했던 이유는 일차적으로 그 선율이 4성 1구으로 되어 있어 4언 1구의 한시에 선율이 부합했기 때문으로 보인다. 아울러 유종교는 세종조 제사아악에 시의 격률을 도입하여 분석한 뒤 그 음악적, 관념적 구조에 대해 찬미하였고, 음률의

161) 『省齋集』 別集, 卷3, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律調候圖’, “今伏讀<御定十二樂章>, 愛玩尊奉之不足, 依律分配十二月, 每月朔日, 鼓琴奏其聲以樂之。”

162) 유종교는 중앙절(中央節)을 입추(立秋) 18일 전이라 하였다. 입추는 양력으로 8월 8일 무렵이므로 중앙절은 양력으로 7월 21일 무렵이 된다. 『省齋集』, 卷1, 「詞」, ‘紫陽琴調候詞’, “【中央節用立秋前十八日。○按「月令」, 於中央節, 言“律中黃鍾之宮”, 蓋特尊之也。今諸調皆分布七絃取聲, 惟中央節與建子月同調, 特就宮一絃, 分徵按律以別之】固知辭凡聲澁, 無足入格, 然燕居無事, 有以自適, 其於仰觀俯察, 感古傷今, 對時檢身之意, 或不無少助云。”

163) 자양금의 연주법에 대해서는 제4장 “유종교의 금론(琴論)”에서 상술하겠다.

164) 『省齋集』 別集, 卷3, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律調候圖’, “朱子常說古琴家有調候之法, 而不詳著其制。”

165) 조후란 1년 12달을 가지고 선궁(旋宮)의 규칙을 기후와 조율하는 방법을 뜻한다. 『省齋集』, 卷1, 「詞」, ‘紫陽琴調候詞’, “古樂家有十二月旋宮調候之法。”

166) 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 현가(유종교作) 악보” 참조.

법도와 윤리가 지극히 순정(純正)하여 세종조 제사아악이 풍·아 12편보다 낫다고 평가했다. 이러한 까닭에 세종조 제사아악을 차용하여 이를 토대로 유궁의 현가를 지은 것이다.

[악보 10] <자양금조후사(紫陽琴調候詞)> 자월(子月)~인월(寅月)

[子月]

律中黃鍾初陽鼎新混而闢兮萬戶千門
禮起汙尊樂始大音君子存養立天地心

[丑月]

律中大呂剛浸而長土牛送寒陽鳥北鄉
王飭國典民計田功君子莅衆教思無窮

[寅月]

律中太簇孟陬是貞天氣下降地氣上騰
適人振鐸大驚于國君子正德親賢遠慝

2. 시가(詩歌)의 새로운 율격(律格)

앞서 살펴보았듯이 유중교는 4언 1구로 된 한시나 찬(讚)을 노랫말로 하여 현가를 지어 부를 때에는 세종조 제사아악 선율을 차용한 ‘유궁현가차조법’을 썼다. 그러나 체제가 서로 다른 다양한 시들에 선율을 엮어 부를 때에는 ‘시율(詩律)의 새로운 격식’¹⁶⁷⁾을 만들어 썼다.¹⁶⁸⁾ 여기서 ‘시율’이란 시의 ‘율격(律格)’과 같은 말이다.

시율, 율격은 본래 ‘한시(漢詩)를 구성할 때 언어와 음률을 음악적으로 이용하는 격식’¹⁶⁹⁾을 뜻한다. 유중교는 본래의 개념에서 확장하여 시의 선율을 구성하는 방식, 또는 시가(詩歌)의 선율 형식을 뜻하는 용어로서 ‘시율’ 또는 ‘율격’을 사용했다. 그리고 자신이 만든 새로운 율격을 써서 다양한 체제의 시에 선율을 붙여 시가(詩歌), 즉 현가(絃歌)를 만들었다.

본 절에서는 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 부(賦), 동요(東謠) 등¹⁷⁰⁾에 유중교가 붙인 선율을 분석하여, 시의 체제에 따른 시가의 선율 형식을 밝히고, 각 율격의 관계에 대해 논하고자 한다. 이를 통해 유중교가 고안한 독창적인 시가 작곡법, 즉 현가 작곡법이 드러날 것이다.

1) 율시(律詩)의 율격

율시(律詩)는 1편(篇)이 8구(句)이며, 두 구절이 짝을 지어 1연(聯)을 이루므로 4연으로 구성된다.¹⁷¹⁾ 율시는 근체시¹⁷²⁾ 중 격률을 가장 엄격하게 적

167) 유중교는 이를 ‘시율신격(詩律新格)’이라 표현하고, 해당 부분의 제목으로 썼다.

168) 이 시율의 새로운 격식은 당대(當代)의 시영(詩詠) 또는 시창(詩唱) 방법을 기반으로 한 것이라 더욱 주목된다. (『省齋集』別集, 卷4, 28, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, “...今因詞人吟咏之常格, 略加櫟括, 新定琴律一則, 閒居得近體可歌者, 輒依此鼓琴爲節而歌之. ...”)

169) 시의 격률(格律)이라고도 한다. 근체시에서 지켜야 할 격률에는 평측, 압운(押韻, 또는 운각(韻脚)), 대우(對偶, 또는 조구(造句)) 등 세 가지가 있다.

170) 유중교는 「현가계범」에서 율시(律詩)를 사운(四韻)이라고도 지칭했고, 배율(排律)은 장편(長篇), 사(詞)는 장단구사(長短句詞)라고 불렀다. 본고에서는 일반적인 명칭인 율시, 배율, 사를 사용하겠다. 유중교의 글을 번역할 때에는 유중교가 기록한 명칭을 그대로 쓰되, 해당 명칭 옆에 []를 써서 일반적인 명칭을 병기하겠다.

171) 율시의 명칭은 ‘일정한 격률(格律)에 의거하여 쓰인 시’라는 뜻이다. 다른 말로 사운시(四韻詩)라 하며 운(韻)이 네 번 들어가는 한시(漢詩)를 뜻한다. 곧 1편(篇)이

용한 시로서¹⁷³⁾, 유종교는 율시를 모든 시가(詩歌)의 새로운 율격의 기준으로 삼았는데, 시의 체제 변화는 오언이 먼저 나오고, 칠언이 뒤에 나왔으나 시의 장구(章句)의 체재(體裁)는 칠언율시(七言律詩)에서 완전히 갖춰졌다고 보았기 때문에¹⁷⁴⁾ 칠언율시의 율격을 표준으로 하여 이외의 시의 율격을 정했다. 따라서 본 항에서는 유종교가 제시한 칠언율시의 율격에 대해 먼저 살핀 뒤, 이어서 오언율시와 사언율시에 대해 설명하겠다.

(1) 칠언율시

칠언율시(七言律詩)는 7언 1구, 총 8구 4연으로 된 시이다. 유종교는 칠언율시의 율격을 정할 때 그 당시에 칠언율시를 잘 부르는 사람이 노래하는 방식을 기준으로 삼았다. 유종교에 따르면 당시 칠언율시를 잘 부르는 사람들은 보통 아래와 같은 형식으로 노래했다.

1연을 이루는 내구(內句)의 제1자는 ‘중성[中等聲]’¹⁷⁵⁾을 쓰고, 이어서 제2자는 ‘극하(極下)’를 쓰며, 제3자는 다시 ‘중성(中聲)’을 쓰고, 제4자는 ‘극고(極高)’를 쓰며, 제5자와 제6자는 각각 ‘차고(次高)’와 ‘차하(次下)’를 써서 부드럽게 돌아서 제7자는 ‘중성’으로 맺는다.

1연을 이루는 외구(外句)의 제1자는 ‘중성’을 쓰고, 이어서 제2자는 ‘극고’

8구(句) 4연(聯)으로 이루어지는 율시(律詩)이다. 일반적으로 짝수구 마지막 글자에 운을 두며, 1구의 글자 수가 다섯 글자면 오언율시(五言律詩), 일곱 글자면 칠언율시(七言律詩)로 구분한다. <한국고전용어사전> “율시” 참고.

172) 근체시(近體詩)는 당대(唐代)의 율시(律詩)나 절구(絶句)를 이르는 말이다. 근체시에 대해서는 程毅中 저, 김은아 역, “近體詩 格律의 특징”, 『중국어문논역총간』 7 (중국어문논역학회, 2001), 212-232쪽 참조.

173) 율시의 제1~2구인 제1연은 수련(首聯), 제3~4구인 제2연은 함련(頷聯), 제5~6구인 제3연은 경련(頸聯), 제7~8구인 제4연은 미련(尾聯)이라 한다. 각 연의 홀수 번째 구는 내구(內句), 짝수 번째 구는 외구(外句)라 한다. 율시는 함련과 경련의 내구와 외구가 각각 반드시 대우(對偶)를 이루어야 하며, 압운(押韻)과 평측(平仄)의 법칙도 엄격하다.

174) 『省齋集』 別集, 卷4, 28, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, “詩體之變, 五言先出而七言後出, 古詩先出而律詩後出。然其章句體裁, 至七言四韻律而極備。故今且據此立格, 以推其餘。”

175) 유종교는 내구 제1자에서만 ‘高下之間中等聲’이라고 표현하고 나머지는 모두 ‘中聲’이라 지칭했다. 이하에서는 모두 ‘중성’으로 표기하겠다.

를 쓰며, 제3자는 다시 ‘중성’을 쓰고, 제4자는 ‘극하’를 쓰며, 제5자와 제6자는 각각 ‘차하’와 ‘차고’를 써서 소리를 거두고 제7자는 ‘중성’을 길게 끈다.¹⁷⁶⁾

위의 내용을 표로 정리하면 다음 [표 10]과 같다.

[표 10] 19세기 후반 당시의 칠언율시 노래 방법[詠法]

字 句	제1자	제2자	제3자	제4자	제5자	제6자	제7자
내구	중성 [中等聲]	극하 (極下)	중성 (中聲)	극고 (極高)	차고 (次高)	차하 (次下)	중성 응정(凝定)
↕		↓		↓	↓	↓	
외구	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성 장인(引長)

*범례: ↕ 대우(對偶), || 동성(同聲), ↓ 대조(對照)

위의 [표 10]을 보면 제1, 3, 7자는 내구와 외구가 모두 중성으로 모두 동일하다. 이러한 선을 배열에 대해 유중교는 “새로운 노래[調]에서는 반드시 중성(中聲)을 중시하여, 7언 1구에서 앞[上]의 4성은 중성에서 일어나서 위아래로 분포되고, 뒤[下]의 3성은 위아래에서부터 중성으로 돌아가 끝난

176) 유중교의 원문은 다음과 같다. “지금 칠언율시(七言律詩)를 잘 부르는 사람은 한련(聯)을 부를 때마다 내구(內句)의 제1자는 높고 낮은 음 사이의 가운데 성[中等聲]을 써서 시작하고, 끌어 제2자에 이르면 가장 낮아지며[極下], 제3자에 이르면 다시 가운데 성[中聲]을 쓰고, 끌어 제4자에 이르면 가장 높아진다[極高]. 제5자와 제6자는 다음으로 높고[次高] 다음으로 낮은[次下] 성으로 부드럽게 돌아서[流轉] 마지막 글자에 이르러서 가운데 성[中聲]을 써서 멈춘다[凝定]. 외구(外句)의 제1자는 또한 가운데 성[中聲]을 써서 시작하고, 끌어 제2자에 이르면 가장 높아진다[極高]. 제3자는 다시 가운데 성[中聲]을 쓰고, 끌어 제4자에 이르면 가장 낮아진다[極下]. 제5자와 제6자는 다음으로 낮고[次下] 다음으로 높은[次高] 성으로 거두어 줄이며[收殺], 마지막 글자에 이르러서는 가운데 성을 써서 끌어 길게 하고[引長], 오래도록 남은 음[여음]이 있게 한다. 이것이 보통의 격식[常格]이다.” (『省齋集』別集, 卷4, 29, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, 七言四韻律格, “【今人善歌七言律詩者, 每詠一聯, 內句第一字, 用高下之間中等聲起之, 引至第二字而極下焉, 第三字復用中聲, 引至第四字而極高焉, 第五第六字, 以次高次下聲流轉, 至末字用中聲凝定之. 外句第一字, 亦用中聲起之, 引至第二字而極高焉, 第三字復用中聲, 引至第四字而極下焉, 第五第六字, 以次下次高聲收殺, 至末字用中聲引長之, 遲遲有遺音, 此其常格也. ...】”)

다”¹⁷⁷⁾고 표현했다. 아울러 중성을 쓰는 이유에 대해서는 “저 중(中)이라는 것은 천하의 바른 이치이고, 예악(禮樂)에서 나아가고 돌아오는[進反] 때에 더욱 귀하고 아름답게 여기는 것이다. 이것이 이를 중시하는 까닭이다”¹⁷⁸⁾라고 했다. 이렇듯 칠언율시의 선율은 유종교의 중성에 대한 인식이 실제 음악에 적용된 예라 할 수 있다.¹⁷⁹⁾

반면, 제2, 4, 6자는 내구와 외구가 서로 상반되는 성(聲)을 쓰고 있는데, 이것은 율시의 격률(格律)¹⁸⁰⁾과 관련지어 해석할 수 있다.

먼저 내구를 살펴보면, 내구의 제2자는 ‘극하’, 제4자는 ‘극고’, 제6자는 ‘차하’로서 음높이가 낮고, 높고, 다시 낮아지는 형태로 구성된다. 이러한 선율 구성은 율시의 ‘평측(平仄)’¹⁸¹⁾과 원리가 같다. 율시에서는 매 구의 제 2, 4자, 6자에 평성과 측성을 번갈아 써야하기 때문이다.

외구의 경우, 제2자는 ‘극고’, 제4자는 ‘극하’, 제6자는 ‘차고’로서 음높이가 높고, 낮고, 다시 높아지는 형태로 구성되어 내구와 반대의 형태를 보인다. 이는 ‘대우(對偶)’의 개념이 도입된 것으로 해석된다. 율시에서는 짝을 지는 2구 중 앞 구절과 뒤 구절은 어의(語義), 성조(聲調) 등에서 서로 대(對)를 이루어야 하는데, 이를 ‘대우’라 한다. 유종교는 내구와 외구의 제1, 3, 7성은 중성으로 맞추고, 그 외 제2, 4, 6성은 서로 높고 낮음이 대조되도록 성(聲)을 배열함으로써 내구와 외구가 대우를 이루도록 했다.

이상에서 다룬 1연의 선율을 ‘칠언율시의 기본선율’이라 했을 때, 유종교는 이를 바탕으로¹⁸²⁾ 칠언율시 각 구의 7성을 다음 [표 11]과 같이 구성했다.

177) 『省齋集』 別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, “新調必以中聲爲重, 七言一句, 上四聲起於中而分布乎上下, 下三聲從上下而歸極乎中。”

178) 같은 곳, “夫中者天下之正理, 而禮樂進反之間, 尤所貴美者, 此其所以爲重也。”

179) 유종교의 중성에 대한 인식은 본고 제2장 제2절 “유종교의 5성 체계”에서 다룬 바 있다.

180) 근체시에서는 고체시에 비해 격률을 엄격하게 지켜야 한다. 격률에는 크게 압운(押韻), 평측(平仄), 대우(對偶)가 있다.

181) 평측이란 한자의 성조(聲調)에 따라 시를 짓는 것을 말한다. 한자의 성조에는 평성(平聲)·상성(上聲)·거성(去聲)·입성(入聲) 등 사성(四聲)이 있다. 근체시에서는 이 사성을 평성과 측성(仄聲: 상성, 거성, 입성)으로 나누고, 시의 규칙에 따라 두 글자씩을 하나의 절주 단위[節拍]로 삼아서 평성과 측성을 번갈아서 쓴다. 평측의 격식에 대해서는 王力 著, 송용준 역, 『중국어시론』 1(소명출판, 2005), 160-180쪽 참조.

[표 11] 칠언율시 각 구의 7성 배치

구 자 연	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1[首聯] · 제2 · 제3	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	㉑							㉒						
제4[尾聯]	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성
	㉓							㉔						

위의 [표 11]에서 보이듯이 제1연부터 제3연까지는 내구에 모두 ‘중성-극하-중성-극고-차고-차하-중성’([표 11]의 ㉑)을, 외구에 모두 ‘중성-극고-중성-극하-차하-차고-중성’([표 11]의 ㉒)을 붙였다. 이는 ‘칠언율시의 기본 선율’에 해당한다. 반면, 제4연에서는 내구에 ‘중성-극고-중성-극하-차하-차고-중성’([표 11]의 ㉓)을 쓰고, 외구에 ‘중성-극하-중성-극고-차고-차하-중성’([표 11]의 ㉔)을 썼다. 이것은 처음(제1구의 내구)과 끝(제4구의 외구)을 동일하게 만들기 위함이다.¹⁸³⁾

한편, 위의 [표 11]을 보면 1연의 선율이 ‘극하, 차하, 중성, 차고, 극고’ 5개로 구성되었기 때문에 칠언율시의 구성음도 5개인 것으로 이해할 수 있으나, 실제 선율에는 ‘궁(宮), 상(商), 각(角), 변치(變徵), 치(徵), 우(羽), 변궁

182) 이 모두는 앞에서 말한 노래하는 법도[詠法]에 따라 배치한 것이다. (『省齋集』別集, 卷4, 29, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘各體詩詞配律’, 七言四韻律格, “【...並依前詠法布排之. ...】”)

183) 유중교는 제1연과 제4연의 내구와 외구를 뒤바꾸는 까닭을 다음과 같이 설명했다. “마지막 연에 이르면 곡을 끝마치게 되므로, 다시 제1연과 같이 고선을 써서 중성(中聲)으로 삼는다. 다만 노래하는 법도가 변화가 있어서 내구와 외구를 바꿔서[博換] 조금 변한다. 이는 처음으로 돌아가고 근본으로 돌아가는 형세상 당연한 것이다. 이것은 보통의 격식을 바로잡아 스스로 한 조(調)를 이룬 것이다. 그 법상(法象)은 아래에서 자세히 논하였다.” 『省齋集』別集, 卷4, 29, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘各體詩詞配律’, 七言四韻律格, “【...至尾聯當畢曲, 還用姑洗爲中聲如首聯. 但詠法博換內外句爲小變, 蓋其回頭反本之勢當然也. 此即櫟括常格, 自成一調者也. 其法象詳論在下】”

(變宮)’의 7성을 모두 쓴다. 이는 ‘중성의 위치를 한 등급씩 바꾸는 법칙’ 때문이다. 유증교는 각 연에는 5성을 쓰되, 각 연을 이루는 중성의 위치를 1성 위로 옮기는 방식으로 선율을 구성했다. 황종각조(黃鍾角調)¹⁸⁴⁾를 예로 들어, 각 연의 구성 방식을 차례로 살펴보면 다음과 같다.

제1연은 중성에 ‘角’을 써서, 구성음은 ‘극하=宮, 차하=商, 중성=角, 차고=變徵, 극고=徵’가 된다.¹⁸⁵⁾ 제1연은 7성 중 가장 낮은 음역대의 5성을 쓰는 셈이다.([악보 11] 참조)

[악보 11] 칠언율시의 제1연 구성음(황종각조, 5성)

[표 11]과 [악보 11]을 종합하여 칠언율시 제1연의 선율을 구성하면 다음 [악보 12]와 같다.

[악보 12] 칠언율시 제1연(황종각조)

184) 지조식(之調式) 표기로서, 황종궁(黃鍾宮)으로 균(均)을 이룰 때 각(角)이 중심이 되는 조를 뜻한다.

185) 『省齋集』 別集, 卷4, 29, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘各體詩詞配律’, 七言四韻律格, “【...今擬用黃鍾宮, 定四聯一章律格, 首聯取姑洗爲中聲, 黃鍾太簇爲最下次下, 林鍾蕤賓爲最高次高。...】”

제2연은 중성에 ‘變徵’를 써서, 구성음은 ‘극하=商, 차하=角, 중성=變徵, 차고=徵, 극고=羽’가 된다.¹⁸⁶⁾ 제1연은 7성 중 가운데 음역대의 5성을 쓰는 셈이다.([악보 13] 참조)

[악보 13] 칠언율시의 제2연 구성음(황종각조, 5성)

[표 11]과 [악보 13]을 종합하여 칠언율시 제2연의 선율을 구성하면 다음 [악보 14]와 같다.

[악보 14] 칠언율시 제2연(황종각조)

제3연은 중성에 ‘徵’를 써서, 구성음은 ‘극하=角, 차하=變徵, 중성=徵, 차고=羽, 극고=變宮’이 된다.¹⁸⁷⁾ 제3연은 7성 중 가장 높은 음역대의 5성을 쓰는 셈이다.([악보 15] 참조)

186) 『省齋集』 別集, 卷4, 29, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘各體詩詞配律’, 七言四韻律格, “...第二聯遞一等, 取蕤實爲中聲, 太簇姑洗爲最下次下, 南呂林鍾爲最高次高。...”
 187) 같은 곳, “【...第三聯取林鍾爲中聲, 姑洗蕤實爲最下次下, 應鍾南宮爲最高次高, 並依前詠法布排之。...】”

[악보 15] 칠언율시의 제3연 구성음(황종각조, 5성)

[표 11]과 [악보 15]를 종합하여 칠언율시 제3연의 선율을 구성하면 다음 [악보 16]과 같다.

[악보 16] 칠언율시 제3연(황종각조)

제4연은 다시 중성에 ‘角’을 써서, 구성음은 제1연과 같다.([악보 11] 참조) 다만 제1연의 내구와 외구의 위치를 바꾸기 때문에 선율 구성은 달라진다. 이렇게 내구와 외구의 자리를 서로 바꾸는 것을 ‘박환(博換)’¹⁸⁸⁾이라고 한다. 제4연의 선율은 다음 [악보 17]과 같다.

[악보 17] 칠언율시 제4연(황종각조)

188) 박환(博換)은 ‘바꾸다’는 뜻이다. 유중교는 선율에서 두 개 성(聲)의 위치를 서로 바꾸거나, 대구(對句)를 이루는 두 구절을 서로 바꿀 때 ‘박환한다’고 표현했다.

제1연부터 제4연까지의 선율을 비교해 보면, 매 구의 선율이 서로 유기적 관계에 있음을 알 수 있다. 제2연은 제1연의 선율을 1성 위의 음역에서 동형진행하고, 제3연은 제2연의 선율을 1성 위의 음역에서 동형진행한다. 따라서 제1, 2, 3연은 동형진행 관계에 있다. 제4연은 제1연의 내구와 외구를 박환한 것으로 제1연과 대우를 이룬다.¹⁸⁹⁾ 이렇게 박환하여 대우를 이루는 제1연과 제4연은, 서양음악의 반행 카논¹⁹⁰⁾과 같은 형태를 보인다. [악보 18]에서 가운데 점선을 거울이라 생각하고 위아래의 선율을 대입해보면, 제4연은 제1연을 거울에 비춘 것과 같은 형태임을 알 수 있다.

[악보 18] 칠언율시 제1연과 제4연의 선율 비교

제1연

거울 =>

제4연

이상의 내용을 종합하여 칠언율시 1편을 이루는 구성음을 정리하면 다음 [악보 19]와 같다.

189) 유종교는 칠언율시의 악곡으로 <명도선생술회시(明道先生述懷詩)>를 지어 악보를 남겼다(본고 말미의 부록악보 참조). <명도선생술회시>는 중국 북송(北宋) 중기의 유학자인 명도(明道) 정호(程顥, 1032~1085)가 지은 ‘술회시(述懷詩)’에 유종교가 선율을 붙인 악곡이다. 시의 원 제목은 ‘추일우성(秋日偶成)’이다. “정호는 ‘이기일원론(理氣一元論)’, ‘성즉이설(性則理說)’을 주창하였다. 그의 사상은 동생 정이를 거쳐 주자(朱子)에게 큰 영향을 주어 송나라 새 유학의 기초가 되었고, 정주학(程朱學)의 중핵을 이루었다.” 정호에 대한 설명은 <두산백과> “정호” 참고.

190) 반행 카논(canon by inversion)은 후속 성부가 선행 성부의 반행형으로 진행되는 카논을 말한다. 후속 성부의 선율이 선행 성부를 거울로 비춘 것 같은 형태를 보이기 때문에 거울 카논, 투영 카논이라고도 한다.

[악보 19] 칠언율시의 구성음(황종각조, 7성)

The diagram illustrates the construction of the 7-pitch scale (Hwangjonggakjo) for the Chil-eon-ul-si poem. It features a musical staff with seven notes: 黃宮 (Hwanggong), 太商 (Taoshang), 姑角 (Gugak), 蕤變徵 (Ruibianzhi), 林徵 (Linzhi), 南羽 (Nanyu), and 應變宮 (Yingbian Gong). Below the staff, four lines of composition (1연, 2연, 3연, 4연) are shown, each with a '중성' (Jungseong) marker indicating the central pitch for that line. The 1st and 4th lines use Gugak as the central pitch, the 2nd line uses Ruibianzhi, and the 3rd line uses Linzhi.

위 [악보 19]에서 보이듯, 칠언율시 황종각조에서는 한 곡 안에서 중성이 세 종류가 쓰이고 있다. 제1, 4연의 중성은 고선(姑洗)이고, 제2연의 중성은 유빈(蕤賓)이며, 제3연의 중성은 임종(林鍾)이다. 이렇게 중성의 위치를 연마다 1성씩 위로 옮겨가면서 쓰기 때문에 한 연을 이루는 구성음은 5성이지만, 전체 악곡에 쓰는 음은 7성이 된다.

유종교는 중성의 개념을 두 가지로 구분해서 썼는데, 하나는 전체 악곡의 중성¹⁹¹⁾이고, 다른 하나는 각 연의 중심을 이루는 중성이다. 칠언율시 황종각조의 중성인 고선[角], 유빈[變徵], 임종[徵] 중 악곡의 중심이 되는 중성은 악곡의 처음과 끝을 이루는 제1, 4연의 중성인 고선[角]이다.

각성(角聲)을 한 악곡의 중(中)이라 한 까닭에 대해 유종교는 “각이 본래 오성의 가운데 위치에 있고, 오행에서는 목(木)에 속하여, 그 덕이 인(仁)한데, 인이라는 것은 모든 선의 으뜸이어서 또한 드러내어 밝히지 않을 수 없기 때문”¹⁹²⁾이라고 했다. 여기서 유종교가 ‘角이 본래 오성의 가운데 위치

191) 유종교는 이것을 ‘一章統體之中’이라 표현했다. 『省齋集』別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」.

192) 같은 곳, “衆聲皆可立中, 而特以角聲爲一章統體之中者, 角本居五聲之中位。【在天地聲氣之元, 則黃鍾爲中聲, 而六律五聲卽一黃鍾之始終也。在一均五聲之位, 則角聲居中位, 而諸律高下皆由此而折衷焉】而在五行, 又屬木, 其德爲仁, 仁者萬善之長, 亦不可以不表章也。”

에 있다'고 함은 '宮·商·角·徵·羽'의 5성 중 角이 가운데에 있다는 뜻이다.

따라서 유중교는 중성의 개념을 이원화하여 사용하고 있음을 알 수 있다. 하나는 주자의 악론에 따른 중성이고, 다른 하나는 유중교가 새롭게 도입한 중성의 개념이다. 전자는 '宮·商·角·徵·羽'의 5성에서 가운데에 위치하는 중성[角]을 말한다. 후자는 '宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮'의 7성 내에서 음의 고하를 따져 5성을 구성하고 그 중간에 위치한 음을 중성['角', '變徵', '徵']으로 쓰는 것이다. 이렇듯 칠언율시의 율격에는 유중교의 중성에 대한 이원적 개념이 반영되어 있다.

유중교는 또한, 12율에는 저마다 성정(性情)과 기상(氣象)이 있기 때문에 각 달에 맞춰 선궁(旋宮)하여 조(調)를 바꾸어 노래해야 함¹⁹³⁾을 피력했다. 이에 칠언율시의 악곡도 황종각조(黃鍾角調), 대려각조(大呂角調), 태주각조(太簇角調), 협종각조(夾鍾角調), 고선각조(姑洗角調), 중려각조(中呂角調), 유빈각조(蕤賓角調), 임종각조(林鍾角調), 이칙각조(夷則角調), 남려각조(南呂角調), 무역각조(無射角調), 응종각조(應鍾角調) 등 12조의 악보¹⁹⁴⁾를 남겼다.

앞 절에서 다뤘던 세종조 제사아악과 이를 바탕으로 지은 <자양금조후사>도 12율 선궁에 따라 12곡이 있지만, 이들 악곡들은 12율 4청성의 제약을 받기 때문에 일부 조의 악곡은 선율 진행이 다르게 나타난다.¹⁹⁵⁾ 그러나 유중교의 칠언율시로 된 악곡은 아악에서처럼 12율 4청의 제약을 받지 않고 청성을 모두 쓴다. 이 때문에 대려각조 이하 모든 악곡들은 선율 진행의 변형 없이 동형진행하여 황종각조의 선율을 그대로 이조(移調)한 형태를 보인다.

193) 『省齋集』別集, 卷4, 32, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, “【右大呂以下十一調, 卽黃鍾一調五十六聲之旋宮遞位者, 非異法也。盖十二律各有性情, 各有氣象, 觀所配十二月時候物象, 則可以得之矣。古人歌詩協律, 隨其事情而旋宮變調, 且彈琴者又有隨月調候之例。今備數布列其始終如此, 以俟應用云】”

194) 본고 말미에 오선보로 역보한 악보를 수록했다. “부록 2. 현가(유중교작) 악보” 참조.

195) 아악에서는 청성을 청협종(夾)까지만 쓰기 때문에 선궁 시 청협종보다 높은 음들은 한 옥타브 아래로 내려서 선율의 변형이 일어난다. 황종궁부터 유빈궁까지는 선율이 동형진행하지만, 임종궁부터 응종궁까지는 선율 진행이 각기 다르다. 아악의 악보는 본고 말미의 “부록 2. 현가(유중교작) 악보”에 수록된 <자양금조후사>(세종조 제사아악 선율과 동일함) 악보 참조.

[악보 20] 칠언율시의 선율 구조(황종각조)

대우

선율형㉠ + 선율형㉡

제1연 A

선율형㉠' + 선율형㉡'

제2연 B

선율형㉠'' + 선율형㉡''

제3연 C

선율형㉡ + 선율형㉠

제4연 D

동행진행

박환

유종교는 ‘한 곡의 기조필곡’에 대해서는 “자손이 조상을 잊지 않고, 나뭇잎이 떨어지면 뿌리로 돌아간다는 의리”¹⁹⁶⁾를 지킨 것이라고 표현했다. 그리고 ‘각 구의 기필’에 대해서는 “매 구(句)의 끝에 반드시 첫 성(聲)으로 돌아가는 것은 자식이 부모를 버리지 않는 모습으로, 옛날의 율법에서 필곡

– 77 –

(畢曲)은 처음으로 돌아가는 뜻과 서로 시종(始終)이 된다”¹⁹⁷⁾고 했다. 이것을 보면 유중교는 기초필곡의 원칙을 변용하여 각 연 또는 구의 선율에도 확대 적용함으로써 보다 치밀한 음악적 격식을 갖추하고자 한 것으로 보인다.

이렇듯 유중교는 현가 작곡에 시의 격률을 도입하고, 연 단위로 중성의 위치를 한 등급씩 바꾸고, 연 또는 구 단위의 선율에 기초필곡을 확대 적용하는 등 매우 독창적인 방식으로 칠언율시를 작곡했다. 이러한 유중교의 작곡방식은 매우 수리적이고 대칭적 성격을 가졌다고 할 수 있겠다.

칠언율시의 제1연 내구를 선율형㉠, 외구는 선율형㉡라 했을 때, 제1연의 동형진행인 제2연 내구는 선율형㉠', 외구는 선율형㉡'라 할 수 있고, 제3연의 내구는 선율형㉠'', 외구는 선율형㉡''라 표기할 수 있다. 제4연은 제1연의 내구와 외구를 박환한 것이므로 내구는 선율형㉡, 외구는 선율형㉠가 된다. 칠언율시의 선율 유형을 정리하면 다음 [표 12]와 같다.

[표 12] 칠언율시의 선율 유형

연 \ 구	선율형 (내구+외구)
제1[首聯]	A (7연㉠+7연㉡)
제2	B (7연㉠'+7연㉡')
제3	C (7연㉠''+7연㉡'')
제4[尾聯]	D (7연㉡+7연㉠)

칠언율시의 제1연[首聯] A는 제시부로서 기(起)의 역할을 한다. 제2연[頷聯] B는 제1연의 중성을 1성 위로 올려 동형진행하여 선율을 전개하기 때문에 승(承)이라 할 수 있다. 제3연[頸聯] C는 제2연의 중성을 한번 더 1성 위로 올려 가장 높은 음역에서 노래하기 때문에 전(轉)이라 할 수 있다. 제4연[尾聯] D는 제1연의 중성으로 돌아가되 제1연의 내구와 외구를 박환하여 전체 선율을 거두어 맺기 때문에 결(結)이라 할 수 있다. 따라서 칠언율시의 음악적 구조는 ‘기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)’을 이룬다. 칠언율시의 형식을

197) 같은 곳, “每句之終, 必反初聲, 子不遺親之象也, 而與古律法畢曲還元之意, 相爲終始矣。”

표로 정리하면 다음 [표 13]과 같다.

[표 13] 칠언율시의 형식

구 연	형식
제1[首聯]	A = 기(起)
제2	B = 승(承)
제3	C = 전(轉)
제4[尾聯]	D = 결(結)

이상에서 살펴 본 칠언율시의 율격을 정리하면 다음 [표 14]와 같다.

[표 14] 칠언율시의 율격

句 字 聯	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
首	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	角	宮	角	徵	變徵	商	角	角	徵	角	宮	商	變徵	角
	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑
第二	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	變徵	商	變徵	羽	徵	角	變徵	變徵	羽	變徵	商	角	徵	變徵
	蕤	太	蕤	南	林	姑	蕤	蕤	南	蕤	太	姑	林	蕤
第三	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	徵	角	徵	變宮	羽	變徵	徵	徵	變宮	徵	角	變徵	羽	徵
	林	姑	林	應	南	蕤	林	林	應	林	姑	蕤	南	林
尾	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성
	角	徵	角	宮	商	變徵	角	角	宮	角	徵	變徵	商	角
	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑

(2) 오언율시

오언율시의 율격은 칠언율시의 율격을 변용하여 만든다.

오언율시와 칠언율시는 모두 8구 4연으로 되어 있는데, 각 구를 이루는 글자 수가 다르다. 칠언율시의 1구는 7언으로서 7성이 배치된다. 오언율시의 1구는 5언으로서 5성을 배치해야 한다. 이에 칠언율시의 각 구를 이루는 7성 중 뒤 제3성과 제4성을 뺀 나머지 5성으로 오언율시의 각 구에 선율을 붙인다. 이때 칠언율시의 제5성과 제6성의 자리를 서로 바꾼다.¹⁹⁸⁾ 앞서 칠언율시의 제4연에서 내구와 외구를 바꾸는 것을 ‘박환한다’고 표현했는데, 이렇게 성(聲)의 자리를 서로 바꾸는 것 또한 ‘박환(博換)’¹⁹⁹⁾이라고 한다.

이렇게 하는 까닭은 ‘절선승강(折旋升降)’을 맞추기 위함이다.²⁰⁰⁾ 절선승강이란 성(聲)을 위 아래로 바꾸어 선율을 꺾어 오르고 내리는 법도를 맞추는 것을 말한다. 즉, 선율의 배열에 있어서 선율의 상행과 하행이 교차되도록 하는 것이다. 유중교는 칠언율시의 율격을 기초로 하여 나머지 여러 시의 율격을 정함에 있어서 절선승강의 법도를 맞추고자 했는데, 이를 위해 박환의 방법을 고안했던 것으로 보인다.

절선승강의 법도는 근체시의 격률과 관계가 있다. 근체시의 격률 중 평측안배(平仄安排)에서는 절박(節拍)이 있는 글자에 평성과 측성을 교차하여 음성에 고저(高低)를 준다. 즉, 성조에 변화를 줌으로써 한시의 음률적 성격을 드러나게 한다. 이렇게 평측을 맞추어 음의 높고 낮음을 맞추는 것은 유중교가 말한 ‘절선승강’의 법도와 크게 다르지 않다. 이러한 점을 감안하면 유중교가 절선승강의 법도를 중시한 것은, 그가 만든 시의 율격이 근체시의

198) 오언사운의 율격, “칠언사운에서 구마다 제3성과 제4성을 빼고, 제5성과 제6성은 위아래를 바꾼다[박환].” (『省齋集』別集, 卷4, 34, 「絃歌軌範」, 「詩律新格」, 五言四韻律格, “就七言四韻, 每句去第三第四聲, 其第五第六則博換上下.”)

199) 각주 188) 참조.

200) 매 연마다 내구의 첫 2성이 이미 높은 소리에서 낮은 소리로 갔으면, 그 다음 2성은 낮은 소리에서 높은 소리로 가야한다. 외구의 첫 번째 2성이 이미 낮은 소리에서 높은 소리로 갔으면, 그 다음 2성은 높은 소리에서 낮은 소리로 가야한다. 따라서 반드시 위아래를 바꾸어야[박환] 선율을 꺾어 오르고 내리는 법도[절선승강의 법도]에 맞게 된다.” (『省齋集』別集, 卷4, 34-35, 「絃歌軌範」, 「詩律新格」, 五言四韻律格, “蓋每聯內句首二聲, 既自高而下, 其次二聲須自下而高. 外句首二聲, 既自下而高, 其次二聲須自高而下, 故必博換上下, 乃合折旋升降之度.”)

격률(格律)을 바탕으로 하고 있기 때문으로 보인다.

이상에서 살펴 본 오언율시 1구에 5성을 안배하는 방법을 정리하면 다음 [표 15]와 같다.

[표 15] 칠언율시 7성에서 오언율시 5성 쓰는 법: 생략, 박환

1구를 이루는 글자수		선을 진행 방향 →					
7언	제1성	제2성	제3성	제4성	제5성	제6성	제7성
					↘		
5언	제1성	제2성	×	×	제6성	제5성	제7성

*범례: || 동성(同聲), ↘ 박환(博換)

위의 내용을 토대로 오언율시 각 구의 5성을 구성하면 다음과 같다.

오언율시의 제1~3연의 내구에는 칠언율시²⁰¹⁾ 제1~3연 내구의 제1, 2, 6, 5, 7성, 즉 ‘중성-극하-차하-차고-중성’을 쓴다. 오언율시의 제1~3연의 외구에는 칠언율시 제1~3연 외구의 제1, 2, 6, 5, 7성, 즉 ‘중성-극고-차고-차하-중성’을 쓴다. 오언율시의 제4연 내구는 칠언율시 제4연 내구의 제1, 2, 6, 5, 7성, 즉 ‘중성-극고-차고-차하-중성’을 쓴다. 제4연 외구는 칠언율시 제4연 외구의 제1, 2, 6, 5, 7성, 즉 ‘중성-극하-차하-차고-중성’을 쓴다. 제4연의 내구와 외구는 제1연의 내구와 외구를 박환한 것이기 때문에, 제1연의 내구와 제4연의 외구가 동일하고([표 16]의 ㉗), 제1연의 외구와 제4연의 내구가 동일하다([표 16]의 ㉘).

201) 칠언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

聯 句 聲	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1 ㉖	중성(姑)	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
제2 ㉗	중성(蔡)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3 ㉘	중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4 ㉙	중성(姑)	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성

칠언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

이상의 내용을 표로 정리하면 다음 [표 16]과 같다.

[표 16] 오언율시 각 구의 5성 배치

연	구 자	내구					외구				
		제1	제2	제3	제4	제5	제1	제2	제3	제4	제5
제1[首聯] · 제2 · 제3		중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
		㉠					㉡				
제4[尾聯]		중성	극고	차고	차하	중성	중성	극하	차하	차고	중성
		㉢					㉣				

위의 [표 16]을 보면 1연의 선율이 ‘극하, 차하, 중성, 차고, 극고’ 5개로 구성되었기 때문에 오언율시의 구성음도 5개인 것으로 이해할 수 있으나, 실제 선율에는 ‘宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮’의 7성을 모두 쓴다. 이는 앞서 칠언율시에서 살펴보았던 ‘중성의 위치를 한 등급씩 바꾸는 법칙’ 때문이다. 이에 따라 사언율시의 제2연과 제3연도 중성의 위치를 앞 연 중성 위치에서 1성 위로 옮긴다. 이 법칙을 적용하여 사언율시 각 연의 구성음을 정하면 다음과 같다.

오언율시 제1연은 중성이 ‘角’이므로 ‘극하=宮, 차하=商, 중성=角, 차고=變徵, 극고=徵’가 된다. 제2연은 중성이 ‘變徵’이므로 ‘극하=商, 차하=角, 중성=變徵, 차고=徵, 극고=羽’가 된다. 제3연은 중성이 ‘徵’이므로 ‘극하=角, 차하=變徵, 중성=徵, 차고=羽, 극고=變宮’이 된다. 제4연은 다시 중성이 ‘角’이므로 제1연과 동일하게 ‘극하=宮, 차하=商, 중성=角, 차고=變徵, 극고=徵’이다. 따라서 오언율시는 1편을 이루는 구성음은 宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮의 7성이 된다. 황종각조를 예로 들어 오언율시의 구성음을 정리하면 다음 [악보 21]과 같다.

[악보 21] 오언율시의 구성음(황종각조)

1연
2연
3연
4연

중성
중성
중성
중성

[표 16]과 [악보 21]을 종합하여 오언율시의 선율을 구성하면 다음 [악보 22]와 같다.

[악보 22] 오언율시의 선율 구조

대우

선율형 ㉠ + 선율형 ㉡

제1연 A

선율형 ㉠' + 선율형 ㉡'

제2연 B

선율형 ㉠'' + 선율형 ㉡''

제3연 C

선율형 ㉢ + 선율형 ㉣

제4연 D

박환

동형진행

제2연은 제1연의 선율을 1성 위의 음역에서 동형진행하고, 제3연은 제2연의 선율을 1성 위의 음역에서 동형진행한다. 따라서 제1, 2, 3연은 동형진행 관계에 있다. 제4연은 제1연의 내구와 외구를 박환한 것으로 제1연과 대우를 이룬다.²⁰²⁾ 또한 제1연과 제4연은 칠언율시의 제1연과 제4연이 그랬듯, 반행 카논²⁰³⁾과 같은 형태를 이루고 있다.

다음 [악보 23]에서 가운데 점선을 거울이라 생각하고 위아래의 선율을 대입해보면, 제4연은 제1연을 거울에 비춘 것과 같은 형태임을 알 수 있다.

[악보 23] 오언율시 제1연과 제4연의 선율 비교

칠언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉠+선율형㉢), 제2연 B(선율형㉠'+선율형㉢'), 제3연 C(선율형㉠''+선율형㉢''), 제4연 D(선율형㉢+선율형㉠)라 했을 때, 이를 본떠 오언율시의 선율 유형을 정리하면 다음 [표 17]과 같다.

202) 유종교는 오언율시의 악곡으로 <강절선생동지음(康節先生冬至吟)>을 지어 악보를 남겼다.(본고 말미의 “부록 2. 헌가(유종교작) 악보” 참조) <강정선생동지음>은 중국 북송(北宋)의 유학자 강절(康節) 소옹(邵雍, 1011-1077)이 지은 ‘동지음’에 유종교가 선율을 붙인 악곡이다. “소옹은 도가사상의 영향을 받고 유교의 역철학(易哲學)을 발전시켜 특이한 수리철학(數理哲學)을 만들었다. 그는 음(陰)·양(陽)·강(剛)·유(柔)의 4원(四元)을 근본으로 하고, 4의 배수(倍數)로써 모든 것을 설명하였다.” 소옹에 대한 설명은 <두산백과> “소옹” 참고.

203) 각주 190) 참조.

[표 17] 오언율시의 선율 유형

연 \ 구	선율형 (내구+외구)
제1[首聯]	A (5언㉠+5언㉡)
제2	B (5언㉠'+5언㉡')
제3	C (5언㉠''+5언㉡'')
제4[尾聯]	D (5언㉡+5언㉠)

오언율시의 제1연[首聯] A는 제시부이다[起]. 제2연[頷聯] B는 제1연의 중성을 1성 위로 올려 동형진행하여 선율을 전개한다[承]. 제3연[頸聯] C는 제2연의 중성을 한번 더 1성 위로 올려 가장 높은 음역에서 노래한다[轉]. 제4연[尾聯] D는 제1연의 중성으로 돌아가되 제1연의 내구와 외구를 박환하여 맺는다[結]. 따라서 오언율시의 음악적 구조 역시 칠언율시와 마찬가지로 ‘기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)’로 구성된다. 오언율시의 형식을 표로 정리하면 다음 [표 18]과 같다.

[표 18] 오언율시의 형식

연 \ 구	형식
제1[首聯]	A = 기(起)
제2	B = 승(承)
제3	C = 전(轉)
제4[尾聯]	D = 결(結)

이상에서 살펴 본 오언율시의 율격을 정리하면 다음 [표 19]와 같다.

[표 19] 오언율시의 율격

聯 句 字	내구					외구				
	제1	제2	제3	제4	제5	제1	제2	제3	제4	제5
首	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	角	宮	商	變徵	角	角	徵	變徵	商	角
	姑	黃	太	蕤	姑	姑	林	蕤	太	姑
第二	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	變徵	商	角	徵	變徵	變徵	羽	徵	角	變徵
	蕤	太	姑	林	蕤	蕤	南	林	姑	蕤
第三	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	徵	角	變徵	羽	徵	徵	變宮	羽	變徵	徵
	林	姑	蕤	南	林	林	應	南	蕤	林
尾	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극하	차하	차고	중성
	角	徵	變徵	商	角	角	宮	商	變徵	角
	姑	林	蕤	太	姑	姑	黃	太	蕤	姑

(3) 사언율시

사언율시의 율격은 칠언율시의 율격을 변용하여 만든다.

사언율시와 칠언율시는 모두 8구 4연으로 되어 있는데, 각 구를 이루는 글자 수가 다르다. 칠언율시의 1구는 7언으로서 7성이 배치된다. 사언율시의 1구는 4언으로서 4성을 배치해야 하며, 그 방법은 두 가지가 있다.

사언율시 제1연부터 제3연까지는 한 구절에 칠언율시의 1구 7성 중 뒤 3성을 뺀 나머지 즉, 제1, 2, 3, 4성을 차례로 쓴다. 그러나 마지막 연인 제4연에서는 칠언율시의 1구 7성 중 앞 4성을 쓰되, 제1성과 제2성의 자리를 서로 바꾸고, 제3성과 제4성의 자리를 서로 바꾼다.²⁰⁴⁾ 이렇게 성(聲)의 자

204) 사언율격, “사언사운(四言四韻)[사언율시] 또한 칠언사운[칠언율시]에서 구마다

리를 서로 바꾸는 것을 ‘박환(博換)’이라고 한다.²⁰⁵⁾

이와 같이 사언율시의 1구 4성은 칠언율시 1구 7성에서 일부의 성을 생략하거나 박환하여 쓴다. 이를 정리하면 다음 [표 20]과 같다.

[표 20] 칠언율시 7성에서 사언율시 4성 쓰는 법: 생략, 박환

1구를 이루는 글자수		선을 진행 방향 →						
7언		제1성	제2성	제3성	제4성	제5성	제6성	제7성
4언	일반	제1성	제2성	제3성	제4성	×	×	×
	<div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div></div> <div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div></div>							
	마지막 연 (박환)	제2성	제1성	제4성	제3성	×	×	×

*범례: || 동성(同聲), ↗↘ 박환(博換)

위의 내용을 토대로 사언율시 각 구의 4성을 구성하면 다음과 같다.

사언율시의 제1~3연의 내구에는 칠언율시²⁰⁶⁾ 제1~3연 내구의 제1, 2, 3, 4성, 즉 ‘중성-극하-중성-극고’를 쓴다. 사언율시의 제1~3연의 외구에는 칠언율시 제1~3연 외구의 제1, 2, 3, 4성, 즉 ‘중성-극고-중성-극하’를 쓴다.

아래의 세 성(聲)을 빼고 마지막 연의 내·외구에 이르러서는 제1성과 제2성을 바꾸고[박환], 제3성과 제4성을 바꾼다[박환].”(『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 四言律格, “四言四韻, 亦就七言四韻, 每句去下三聲, 至尾聯內外句, 第一聲與第二聲博換, 第三聲與第四聲博換。”)

205) 각주 188) 참조.

206) 칠언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

句 聲 聯	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1 ㉠	중성(姑)	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
제2 ㉡	중성(蔡)	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
제3 ㉢	중성(林)	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
제4 ㉤	중성(姑)	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성

칠언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

사언율시의 제4연 내구는 칠언율시 제4연 내구의 제1, 2, 3, 4성, 즉 ‘중성-극고-중성-극하’를 박환하여 ‘극고-중성-극하-중성’을 쓴다. 제4연 외구는 칠언율시 제4연 외구의 제1, 2, 3, 4성, 즉 ‘중성-극하-중성-극고’를 박환하여 ‘극하-중성-극고-중성’을 쓴다.

이상에서 살펴본 사언율시 각 구의 4성 배치를 표로 정리하면 [표 21]과 같다.

[표 21] 사언율시 각 구의 4성 배치

句 字 聯	내구				외구			
	제1	제2	제3	제4	제1	제2	제3	제4
首 · 第二 · 第三	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	㉠				㉡			
尾聯	극고	중성	극하	중성	극하	중성	극고	중성
	㉡의 박환				㉠의 박환			

위 [표 21]을 보면, 1연의 선율이 ‘극하, 중성, 극고’ 3개만으로 구성되었다. 이에 사언율시의 구성음이 3개인 것으로 이해할 수도 있으나, 실제 선율에는 ‘宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮’의 7성을 모두 쓴다. 이는 앞서 칠언율시에서 살펴보았던 ‘중성의 위치를 한 등급씩 바꾸는 법칙’ 때문이다. 이에 따라 사언율시의 제2연과 제3연도 중성의 위치를 앞 연 중성 위치에서 1성 위로 옮긴다. 이 법칙을 적용하여 사언율시 각 연의 구성음을 정하면 다음과 같다.

사언율시 제1연은 중성이 ‘角’이므로 ‘극하=宮, 중성=角, 극고=徵’가 된다. 제2연은 중성이 ‘變徵’이므로 ‘극하=商, 중성=變徵, 극고=羽’가 된다. 제3연은 중성이 ‘徵’이므로 ‘극하=角, 중성=徵, 극고=變宮’이 된다. 제4연은 다시 중성이 ‘角’이므로 제1연과 동일하게 ‘극하=宮, 중성=角, 극고=徵’가 된다. 따라서 사언율시는 1편을 이루는 구성음은 宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮

의 7성이다. 황종각조를 예로 하여 사언율시의 구성음을 정리하면 다음 [악보 24]와 같다.

[악보 24] 사언율시의 구성음(황종각조)

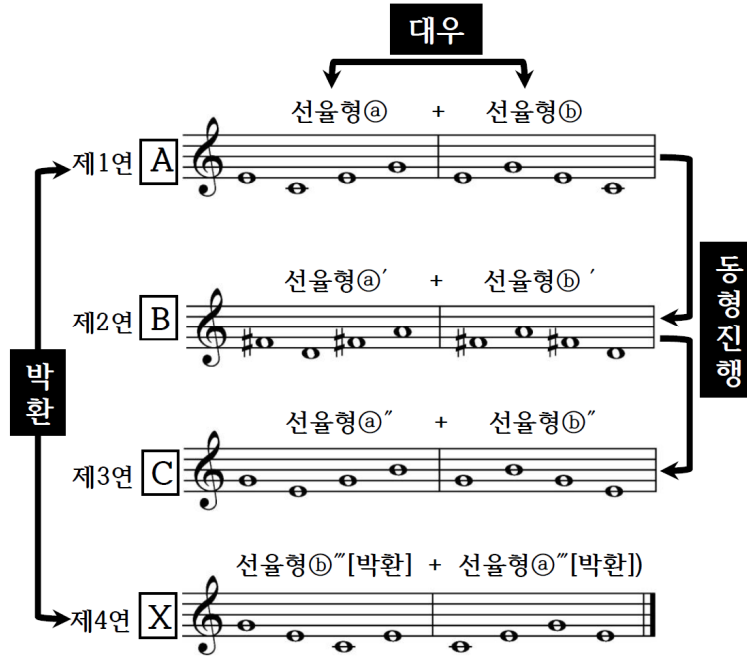
黃宮 太商 姑角 蕤變徵 林徵 南羽 應變宮

1연 2연 3연 4연

중성

[표 21]과 [악보 24]를 종합하여 사언율시의 선율을 구성하면 다음 [악보 25]와 같다.

[악보 25] 사언율시의 선율 구조



제2연은 제1연의 선율을 1성 위의 음역에서 동형진행하고, 제3연은 제2연의 선율을 1성 위의 음역에서 동형진행한다. 따라서 제1, 2, 3연은 동형진행 관계에 있다.

제4연의 경우, 박환함으로써 제1연의 내구와 제4연의 내구, 제1연의 외구와 제4연의 외구가 각각 완벽하게 대조(對照)되어 대우(對偶)를 이룬다. 사언율시의 제1연 내구 '중성(姑)-극하(黃)-중성(姑)-극고(林)'를 뒤에서 앞으로, 즉 역순으로 배열하면 '극고(林)-중성(姑)-극하(黃)-중성(姑)'이 되는데, 이는 제4연 내구와 완전히 동일하다. 또 제1연 외구 '중성(姑)-극고(林)-중성(姑)-극하(黃)'를 역순으로 배열하면 '극하(黃)-중성(姑)-극고(林)-중성(姑)'이 되는데, 이는 제4연 외구와 완전히 동일하다.

다음 [악보 26]에서 가운데 점선을 거울이라 생각하고 위아래의 선율을 대입해보면, 제4연은 제1연을 거울에 비춘 것과 같은 형태임을 알 수 있다.

[악보 26] 사언율시 제1연과 제4연의 선율 비교

제1연의 내구와 외구를 박환하고 다시 각 성(聲)의 위치를 박환하는 방법으로 만들어진 제4연의 선율은, 결국 제1연의 내구와 외구의 선율을 각각 역행한 것이 된다. 이는 서양음악의 역행 카논²⁰⁷⁾과 유사한 형태이다. 칠언율시에서는 제1연과 제4연이 반행 카논과 같은 형태를 이룬다는 것을 확인한 바 있다. 이렇듯 시의 격률(格律)과 절선승강(折旋升降)의 원칙에 의해 선율을 배열한 유중교의 방식이, 서양음악 기법과 동일한 결과를 도출했다는 점이 흥미롭다.

칠언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉠+선율형㉢), 제2연 B(선율형㉠'+선율형㉢'), 제3연 C(선율형㉠''+선율형㉢''), 제4연 D(선율형㉢+선율형㉠)라 했을 때, 이를 본떠 사언율시의 선율 유형을 정리하면 다음 [표 22]와 같다.

207) 역행 카논(retrograde canon)은 후속성부가 선행성부의 선율을 맨 끝에서 곡의 머리 방향으로 역행하여 모방해 가는 카논을 말한다.

[표 22] 사언율시의 선율 유형

연 \ 구	선율형(내구+외구)
제1[首聯]	A (4언㉠+4언㉢)
제2	B (4언㉠'+4언㉢')
제3	C (4언㉠''+4언㉢'')
제4[尾聯]	X (4언㉢'''[박환]+4언㉠'''[박환])

사언율시의 제1연[首聯], A는 제시부이다[起]. 제2연[頷聯], B는 제1연의 중성을 1성 위로 올려 동형진행하여 선율을 전개한다[承]. 제3연[頸聯], C는 제2연의 중성을 한번 더 1성 위로 올려 가장 높은 음역에서 노래한다[轉]. 제4연[尾聯], X는 제1연의 중성으로 돌아가되 내구와 외구를 박환하고 다시 각 구의 (聲)을 박환함으로써 제1연과 대우를 이루며 맺는다[結]. 따라서 사언율시의 음악적 구조 역시 칠언율시와 마찬가지로 ‘기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)’을 이룬다. 사언율시의 형식을 표로 정리하면 다음 [표 23]과 같다.

[표 23] 사언율시의 형식

연 \ 구	형식
제1[首聯]	A = 기(起)
제2	B = 승(承)
제3	C = 전(轉)
제4[尾聯]	X = 결(結)

유중교는 시의 체제마다 시의 율격을 설명하고 그에 맞는 악곡을 제시했으나, 사언율시에서만은 악곡을 제시하지 않았다. 대신 다음과 같은 말을 덧붙였다.

사언의 율격 ... 사언의 율법은 이미 악원[*역자주: 장악원]에서 정한 율이 있으니, 덧붙일 필요가 없다. 다만 그 체제가 융숭(隆崇)하여 각각의 체에 변통(變通)하기가 어렵기 때문에 이처럼 따로 세워서 오언과 칠언의 뒤에 붙인다.²⁰⁸⁾

장악원에서 4언에 쓰는 음악이 이미 있으니 따로 덧붙일 필요가 없다고 한 것은, 장악원의 악장(樂章) 중 아악(雅樂)의 악장이 4언 1구로 되어 있기 때문이다. 이미 앞에서 살펴봤듯이 유중교는 4언 1구로 된 시에 세종조 제사아악의 선율을 붙여 곡을 지었다.²⁰⁹⁾ 그럼에도 불구하고 사언의 율격을 따로 제시한 것은 사언배율, 사(詞), 부(賦) 등에서 일부 구절이 4언을 이루는 경우가 있기 때문이다. 사언율시의 경우, 1편이 8구로 이루어져 역시 8구로 된 아악 1장의 선율을 그대로 붙여 쓸 수 있다. 그러나 사언배율은 아악 1장보다 구절이 더 많고, 사와 부는 일부 구절에서만 4언을 이루기 때문에 아악의 선율을 변통하기 어렵다. 따라서 유중교는 사언배율, 사, 부 등을 위한 별도의 사언 율격을 정해서 제시한 것이다. 실제로 유중교는 이 사언의 율격을 적용하여 사언배율, 사, 부의 선율을 지어 악보를 남겼다.

이상에서 살펴 본 사언율시의 율격을 정리하면 다음 [표 24]와 같다.

208) 『省齋集』 別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 四言律格, “四言律法, 既有樂院定律, 不必加疊。但其體制隆崇, 或難變通於各體, 故別設此, 以附于五七言之後。”

209) 본고 제3장 제1절 제3항 “유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)” 참조.

[표 24] 사언율시의 율격

聯 字	내구				외구			
	제1	제2	제3	제4	제1	제2	제3	제4
首	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	角	宮	角	徵	角	徵	角	宮
	姑	黃	姑	林	姑	林	姑	黃
第二	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	變徵	商	變徵	羽	變徵	羽	變徵	商
	蕤	太	蕤	南	蕤	南	蕤	太
第三	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	徵	角	徵	變宮	徵	變宮	徵	角
	林	姑	林	應	林	應	林	姑
尾	극고	중성	극하	중성	극하	중성	극고	중성
	角	徵	角	宮	宮	角	徵	角
	林	姑	黃	姑	黃	姑	林	姑

2) 절구(絶句)의 율격

절구(絶句)는 4구 2연으로 된 시로서, 율시의 절반과 길이가 같다. 본 항에서는 유중교가 제시한 칠언절구, 오언절구의 율격에 대해 설명하겠다.

(1) 칠언절구

칠언절구의 율격은 칠언율시의 율격²¹⁰⁾을 변용하여 만든다.

칠언절구 제1연[上聯]의 내구(內句)는 칠언율시 제1연[首聯]의 내구를 쓰고, 칠언절구 제1연의 외구(外句)는 칠언율시 제2연의 외구를 쓴다. 칠언절구 제2연[下聯]의 내구는 칠언율시 제3연의 외구를 쓰고, 칠언절구 제2연의

210) 칠언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

외구는 칠언율시 제4연의 외구를 쓴다.²¹¹⁾ 즉, 칠언절구의 제1구는 칠언율시 제1연의 내구, 칠언절구의 제2구는 칠언율시 제2연의 외구, 칠언절구의 제3구는 칠언율시 제3연의 외구, 칠언절구의 제4구는 칠언율시 제4연의 외구와 같다.

칠언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉔+선율형㉕), 제2연 B(선율형㉔'+선율형㉕'), 제3연 C(선율형㉔''+선율형㉕''), 제4연 D(선율형㉕+선율형㉔)라 했을 때, 이를 본떠 칠언절구의 선율 유형을 정리하면 다음 [표 25]와 같다.

[표 25] 칠언절구의 선율 유형

연 \ 구	내구	외구
제1연[上聯]	A(내) (7언㉔)	B(외) (7언㉕')
제2연[下聯]	C(외) (7언㉕'')	D(외) (7언㉔)

절구는 율시의 절반에 해당하기 때문에 절구에 선율을 붙일 때 절구의 제1, 2구에는 율시의 제1연, 절구 제3, 4구에는 율시의 제4연을 붙이는 방법을 쓸 수도 있다. 그러나 유중교가 지은 칠언절구의 선율을 보면 제1연은

聯 \ 句聲	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1 A	중성(姑)	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
제2 B	중성(蔡)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3 C	중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4 D	중성(姑)	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성

칠언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

211) 칠언절구의 율격, “상련(上聯)의 내구(內口)는 사운[칠언율시]의 수련(首聯)에 있는 성(聲)을 쓰고, 외구(外句)는 제2연에 있는 성(聲)을 쓴다. 하련(下聯)의 내구는 제3연에 있는 성(聲)을 쓰고, 외구는 미련(尾聯)에 있는 성(聲)을 쓴다. 율(律)을 배치하는 법은, 상련은 사운의 수련의 방법을 쓰고, 하련은 미련의 방법을 쓴다.”(『省齋集』別集, 卷4, 34, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 七言絕句律格, “上聯內句用四韻, 首聯中聲, 外句用第二聯中聲, 下聯內句用第三聯中聲, 外句用尾聯中聲. 其布律, 上聯用四韻首聯法, 下聯用尾聯法.”)

율시 제1연의 내구, 제2연의 외구, 제3연의 외구, 제4연의 외구를 각각 절구의 제1, 2, 3, 4구에 썼다. 유중교가 이렇게 율시의 각 연에서 한 구씩 추출하여 절구의 선율을 구성한 것은, 절구의 음악적 형식을 ‘기-승-전-결’에 맞추기 위함으로 해석된다. 율시의 제1연부터 제4연까지의 선율은 ‘기-승-전-결’을 이루기 때문에 율시의 각 연에서 고루 1구씩 추출해서 만든 절구 또한 ‘기-승-전-결’을 이루기 때문이다.²¹²⁾

칠언절구의 형식을 표로 정리하면 다음 [표 26]과 같다.

[표 26] 칠언절구의 형식

연 \ 구	내구	외구
제1연[上聯]	A(내) = 기(起)	B(외) = 승(承)
제2연[下聯]	C(외) = 전(轉)	D(외) = 결(結)

유중교는 위의 형식을 적용하여 강절(康節) 소옹(邵雍)이 지은 ‘모춘음(暮春吟)’과 주자가 지은 ‘자양금명(紫陽琴銘)’에 선율을 붙여 악곡을 짓고, 각각 <강절선생모춘음(康節先生暮春吟)>과 <회암선생자양금명(晦菴先生紫陽琴銘)>²¹³⁾이라 했다. 두 곡은 사설만 다를 뿐 선율이 완전히 동일하다. 다음 [악보 27]은 <회암선생자양금명>의 악보이다.

212) 이는 시의 형식에도 부합한다. 절구는 시의 형식 상 4구가 기승전결(起承轉結)을 이루어야 되고, 제3, 4구는 대구가 되어야 한다.

213) 회암선생(晦庵先生)은 주희를 주자(朱子)라고 높여 부르는 것처럼 후학들이 존모(尊慕)의 뜻을 담아 주자를 부르는 호칭 중 하나이다. 회암(晦庵)은 주자의 자호(自號)이다.

[악보 27] <회암선생자양금명(晦菴先生紫陽琴銘)> (칠언절구)

제1구 [A] (내) 7언 ㉠ 제2구 [B] (외) 7언 ㉡'

제1연 [上聯]

養 君 中 和 之 正 性 禁 爾 忿 欲 之 邪 心
姑 黃 姑 林 姑 蕤 姑 蕤 南 蕤 太 蕤 姑 蕤

제3구 [C] (외) 7언 ㉢" 제4구 [D] (외) 7언 ㉠

제2연 [下聯]

乾 坤 無 言 物 有 則 我 獨 與 子 鉤 其 深
林 應 林 姑 蕤 南 林 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑

*[A]...[D]는 칠언율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

*(내)는 율시의 '내구', (외)는 율시의 '외구'를 뜻한다.

*㉡', ㉢"는 동형진행 관계이다.

<회암선생자양금명>의 제1구는 칠언율시 제1연의 내구 선율을 그대로 썼다. 제2구는 칠언율시 제2연의 외구를 썼다. 제3구는 칠언율시 제3연의 외구를 썼다. 마지막 구인 제4구는 칠언율시 제4연[尾聯]의 외구를 썼다.(칠언율시의 선율은 [악보 20] 참조)

이상에서 살펴 본 칠언절구의 율격을 정리하면 다음 [표 27]과 같다.

[표 27] 칠언절구의 율격

聯	句 字	내구							외구						
		제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
上聯		중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
		角	宮	角	徵	變徵	商	角	變徵	羽	變徵	商	角	徵	變徵
		姑	黃	姑	林	蕤	太	姑	蕤	南	蕤	太	姑	林	蕤
下聯		중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성
		徵	變宮	徵	角	變徵	羽	徵	角	宮	角	徵	變徵	商	角
		林	應	林	姑	蕤	南	林	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑

(2) 오언절구

오언절구의 율격은 오언율시의 율격²¹⁴⁾을 변용하여 만든다. 그런데 오언율시의 율격은 칠언율시의 율격을 변용한 것이기 때문에 결국 오언절구의 율격 또한 칠언율시의 율격을 기초로 한 것이다.

오언절구 제1연[上聯]의 내구(內句)는 오언율시 제1연[首聯]의 내구를 쓰고, 오언절구 제1연의 외구(外句)는 오언율시 제2연의 외구를 쓴다. 오언절구 제2연[下聯]의 내구는 오언율시 제3연의 외구를 쓰고, 오언절구 제2연의 외구는 오언율시 제4연의 외구를 쓴다.²¹⁵⁾ 즉, 오언절구의 제1구는 오언율

214) 오언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

聯	句 聲	내구					외구				
		제1	제2	제3	제4	제5	제1	제2	제3	제4	제5
제1 [A]		중성(姑)	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
제2 [B]		중성(蕤)	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3 [C]		중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4 [D]		중성(姑)	극고	차고	차하	중성	중성	극하	차하	차고	중성

오언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.
 215) 오언절구의 율격, “오언사운[오언율시]을 토대로 율법을 변통하는데, 칠언절구가 칠언사운[칠언율시]을 토대로 했던 것과 똑같이 한다.”(『省齋集』別集, 卷4, 35, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 五言絕句律格, “就四韻變通律法, 一如七言絕句之於四韻。”)

시 제1연의 내구, 오언절구의 제2구는 오언율시 제2연의 외구, 오언절구의 제3구는 오언율시 제3연의 외구, 오언절구의 제4구는 오언율시 제4연의 외구와 같다.

오언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉔+선율형㉕), 제2연 B(선율형㉔'+선율형㉕'), 제3연 C(선율형㉔"+선율형㉕"), 제4연 D(선율형㉕+선율형㉔)라 했을 때, 이를 본떠 오언절구의 형식을 정리하면 다음 [표 28]과 같다.

[표 28] 오언절구의 선율 유형과 형식

연 \ 구	내구		외구	
	내구	외구	외구	외구
제1연[上聯]	A(내) (5언㉔)	기(起)	B(외) (5언㉕')	승(承)
제2연[下聯]	C(외) (5언㉕")	전(轉)	D(외) (5언㉔)	결(結)

오언절구 역시 칠언절구와 마찬가지로 ‘기-승-전-결’의 형식을 갖추어, 제1연 내구 A는 기(起), 제1연 외구 B는 승(承), 제2연 내구 C는 전(轉), 제2연 외구 D는 결(結)이 된다.

유중교는 주자가 지은 ‘운곡시(雲谷詩)’에 위의 형식을 적용하여 악곡 <회암선생운곡시(晦庵先生雲谷詩)>를 지었다. 다음 [악보 28]은 오선보로 역보한 <회암선생운곡시> 악보이다.

[악보 28] <회암선생운곡시(晦庵先生雲谷詩)> (오언절구)

제1구 [A] (내) 5언 ㉠ 제2구 [B] (외) 5언 ㉠'

제1연 [上聯]



寒 雲 無 四 時 散 漫 此 山 谷
姑 黃 太 蕤 姑 蕤 南 林 姑 蕤

제3구 [C] (외) 5언 ㉠'' 제4구 [D] (외) 5언 ㉠

제2연 [下聯]



幸 乏 霖 雨 姿 何 妨 媚 幽 獨
林 應 南 蕤 林 姑 黃 太 蕤 姑

*[A]...[D]는 칠언율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

* (내)는 율시의 '내구', (외)는 율시의 '외구'를 뜻한다.

* ㉠', ㉠''는 동형진행 관계이다.

<회암선생운곡시>의 제1구는 오언율시 제1연의 내구 선율을 그대로 썼다. 제2구는 오언율시 제2연의 외구를 썼다. 제3구는 오언율시 제3연의 외구를 썼다. 마지막 구인 제4구는 오언율시 제4연[尾聯]의 외구를 썼다.(오언율시의 선율은 [악보 22] 참조)

이상에서 살펴 본 오언절구의 율격을 정리하면 다음 [표 29]와 같다.

[표 29] 오언절구의 율격

句 字 聯	내구					외구				
	제1	제2	제3	제4	제5	제1	제2	제3	제4	제5
上聯	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	角	宮	商	變徵	角	變徵	羽	徵	角	變徵
	姑	黃	太	蕤	姑	蕤	南	林	姑	蕤
下聯	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극하	차하	차고	중성
	徵	變宮	羽	變徵	徵	角	宮	商	變徵	角
	林	應	南	蕤	林	姑	黃	太	蕤	姑

3) 배율(排律)의 율격

배율(排律)은 10구 이상의 장편으로 이루어진 시이다.²¹⁶⁾ 본 항에서는 유중교가 제시한 칠언배율, 오언배율, 사언배율의 율격에 대해 설명하겠다.

(1) 칠언배율

칠언배율의 율격은 칠언율시의 율격²¹⁷⁾을 변용하여 만든다.

칠언배율의 제1연[首聯]은 칠언율시의 제1연[首聯]과 같다. 칠언배율의 제2연, 제4연, 제6연, ... 등 짝수연은 칠언율시의 제2연과 동일하다. 칠언배율의 제3연, 제5연, 제7연, ... 등 홀수연은 칠언율시의 제3연과 동일하다. 칠

216) 장율(長律)이라고도 하며, 유중교는 「현가궤범」에서 배율을 ‘장편(長篇)’이라고 지칭하고 있지만 본고에서는 ‘배율’이라 하겠다.

217) 칠언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

句 聲 聯	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1 [A]	중성(姑)	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
제2 [B]	중성(蕤)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3 [C]	중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4 [D]	중성(姑)	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성

칠언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

언배율의 마지막 연[尾聯]은 칠언율시의 제4연[尾聯]과 같다. 즉, 칠언배율의 첫 번째 연과 마지막 연은 각각 칠언율시의 수련(首聯)과 미련(尾聯)을 쓰고, 중간에 위치한 나머지 연에는 칠언율시의 제2연과 제3연을 번갈아 쓴다.²¹⁸⁾

칠언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉔+선율형㉕), 제2연 B(선율형㉔'+선율형㉕'), 제3연 C(선율형㉔''+선율형㉕''), 제4연 D(선율형㉕+선율형㉔)라 했을 때, 이를 본떠 칠언배율의 선율 유형과 형식을 정리하면 다음 [표 30]과 같다.

[표 30] 칠언배율의 선율 유형과 형식

연 \ 구	선율형 (내구+외구)	형식	
제1[首聯]	A (7언㉔+7언㉕)	기(起)	
제2	B (7언㉔'+7언㉕')	승(承)	B, C 순환 반복
제3	C (7언㉔''+7언㉕'')	전(轉)	
제4	B (7언㉔'+7언㉕')	승(承)	
제5	C (7언㉔''+7언㉕'')	전(轉)	
⋮	⋮	⋮	
마지막[尾聯]	D (7언㉕+7언㉔)	결(結)	

칠언배율 제1연[首聯] A는 제시부로서 기(起)의 역할을 한다. 이후 제2, 4, 6, ... 의 짝수연은 승(承)에 해당하며, 제3, 5, 7, ... 의 홀수연은 전(轉)에 해당한다. 즉, 칠언배율에서 제1연 이후부터 마지막 연 앞까지는 승(承)과 전(轉)이 순환 반복되는 형식이다. 마지막 연[尾聯]은 결(結)에 해당한다.

218) 칠언장편[칠언배율]의 율격, “수련과 미련은 사운[칠언율시]과 같다. 수련과 미련 사이에 있는 모든 연은 사운 중간의 두 연[*역자주: 제2연과 제3연]의 법도를 써서 한번 나아가고 한번 물러나며 순환하여 바꾼다.” (『省齋集』別集, 卷4, 34, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 七言長篇律格, “首聯尾聯同四韻。首尾聯中間諸聯, 用四韻中二聯法, 一進一退, 循環交錯。”)

따라서 칠언배율의 형식은 ‘기-승-전-승-전-...-승-(전)-결’을 이룬다. 이때 총 연의 개수가 홀수인 배율은 전(轉)을 생략하여 ‘승-결’로 맺기도 한다.²¹⁹⁾

유중교는 주자가 지은 ‘수모시(壽母詩)’에 위의 형식을 적용하여 악곡 <회암선생수모시(晦菴先生壽母詩)>를 지었다. <회암선생수모시>는 18구 9연으로 구성된다. 다음 [악보 29]는 <회암선생수모시> 악보의 일부이다.²²⁰⁾

[악보 29] <회암선생수모시(晦菴先生壽母詩)> (칠언배율)

제1연

A 7언 ㉠ 7언 ㉡

秋風蕭爽天氣涼 此日何日升斯堂
姑黃姑林蕤太姑 姑林姑黃太蕤姑

제2연

B 7언 ㉠' 7언 ㉡'

堂中老人壽而康 紅顏綠鬢雙瞳方
蕤太蕤南林姑蕤 蕤南蕤太姑林蕤

제3연

C 7언 ㉠'' 7언 ㉡''

家貧兒癡但深藏 五年不出門庭荒
林姑林應南蕤林 林應林姑蕤南林

제4연

B 7언 ㉠' 7언 ㉡'

竈陁十日九不煬 豈辨甘脆陳壺觴
蕤太蕤南林姑蕤 蕤南蕤太姑林蕤

219) 총 연의 개수가 홀수인 배율은 마지막 연이 홀수연이고 그 바로 앞의 연은 짝수 연이 된다. 짝수연은 승(承)이고 마지막 연은 결(結)이기 때문에 전(轉)을 생략하여 ‘승-결’로 맺게 되는 것이다.

220) 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 현가(유중교作) 악보” 참조.

제5연

[C] 7언 ㉠" 7언 ㉡"



低頭包羞汗如漿 老人此心久已忘
林姑林應南蕤林 林應林姑蕤南林

： (중략)

제8연


[B] 7언 ㉠' 7언 ㉡'



烹前再拜謝阿娘 自古作善天降祥
蕤太蕤南林姑蕤 蕤南蕤太姑林蕤

제9연

[D] 7언 ㉢ 7언 ㉠



但願年年似今日 老萊母子俱徜徉
姑林姑黃太蕤姑 姑黃姑林蕤太姑

*[A]...[D]는 칠언율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

*㉠...㉠"와 ㉢...㉢"는 각각 동형진행 관계이다.

<회암선생수모시>의 제1연(제1, 2구)은 칠언율시의 제1연 선율을 그대로 썼다[起]. 제2연(제3, 4구), 제4연(제7, 8구), 제6연(제11, 12구), 제8연, 즉 짝수연은 칠언율시의 제2연 선율을 썼다[承]. 제3연(제5, 6구), 제5연(제9, 10구), 제7연(제13, 14구), 즉 홀수연은 칠언율시의 제3연 선율을 썼다[轉]. 마지막 연인 제9연은 칠언율시의 제4연[尾聯]을 썼다[結].(칠언율시의 선율은 [악보 20] 참조) 따라서 <회암선생수모시>의 형식은 ‘기-승-전-승-전-승-전-승-결’로서, 맺을 때 ‘전’을 거치지 않고 ‘승-결’로 끝난다.

이상에서 살펴 본 칠언배율의 율격을 정리하면 다음 [표 31]과 같다.

[표 31] 칠언배율의 율격

句 字 聯	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
首	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	角	宮	角	徵	變徵	商	角	角	徵	角	宮	商	變徵	角
	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑
第二	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	變徵	商	變徵	羽	徵	角	變徵	變徵	羽	變徵	商	角	徵	變徵
	蕤	太	蕤	南	林	姑	蕤	蕤	南	蕤	太	姑	林	蕤
第三	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	徵	角	徵	變宮	羽	變徵	徵	徵	變宮	徵	角	變徵	羽	徵
	林	姑	林	應	南	蕤	林	林	應	林	姑	蕤	南	林
:	제2연, 제3연 순환 반복							제2연, 제3연 순환 반복						
尾	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성
	角	徵	角	宮	商	變徵	角	角	宮	角	徵	變徵	商	角
	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑

(2) 오언배율

오언배율의 율격은 오언율시의 율격²²¹⁾을 변용하여 만든다. 그런데 오언율시의 율격은 칠언율시의 율격을 변용한 것이기 때문에 결국 오언배율의

221) 오언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

句 聲 聯	내구					외구				
	제1	제2	제3	제4	제5	제1	제2	제3	제4	제5
제1 [A]	중성(姑)	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
제2 [B]	중성(蕤)	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3 [C]	중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4 [D]	중성(姑)	극고	차고	차하	중성	중성	극하	차하	차고	중성

오언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

율격도 칠언율시의 율격을 기준으로 변용한 것이라 할 수 있다.

오언배율의 제1연[首聯]은 오언율시의 제1연[首聯]과 같다. 오언배율의 제2연, 제4연, 제6연, ... 등 짝수연은 오언율시의 제2연과 동일하다. 오언배율의 제3연, 제5연, 제7연, ... 등 홀수연은 오언율시의 제3연과 동일하다. 오언배율의 마지막 연[尾聯]은 오언율시의 제4연[尾聯]과 같다. 즉, 오언배율의 첫 번째 연과 마지막 연은 각각 오언율시의 수련(首聯)과 미련(尾聯)을 쓰고, 중간에 위치한 나머지 연에는 오언율시의 제2연과 제3연을 번갈아 쓴다.²²²⁾

오언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉠+선율형㉢), 제2연 B(선율형㉠'+선율형㉢'), 제3연 C(선율형㉠''+선율형㉢''), 제4연 D(선율형㉢+선율형㉠)라 했을 때, 이를 본떠 오언배율의 형식을 정리하면 다음 [표 32]와 같다.

[표 32] 오언배율의 선율 유형과 형식

연 \ 구	선율형 (내구+외구)	형식	
제1[首聯]	A (5언㉠+5언㉢)	기(起)	
제2	B (5언㉠'+5언㉢')	승(承)	B, C 순환 반복
제3	C (5언㉠''+5언㉢'')	전(轉)	
제4	B (5언㉠'+5언㉢')	승(承)	
제5	C (5언㉠''+5언㉢'')	전(轉)	
⋮	⋮	⋮	
마지막[尾聯]	D (5언㉢+5언㉠)	결(結)	

오언배율 역시 칠언배율과 마찬가지로 제1연[首聯] A는 제시부로서 기

222) 오언장편[오언배율]의 율격, “오언사운[오언율시]을 토대로 율법을 변통하는데, 칠언장편[칠언배율]이 칠언사운[칠언율시]을 토대로 했던 것과 똑같이 한다.” (『省齋集』別集, 卷4, 35, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 五言長篇律格, “就四韻變通律法, 亦如七言長篇之於四韻。”)

(起)의 역할을 한다. 이후 제2, 4, 6, ... 의 짝수연은 승(承)에 해당하며, 제 3, 5, 7, ... 의 홀수연은 전(轉)에 해당한다. 즉, 오언배율에서 제1연 이후부터 마지막 연 앞까지의 승(承)과 전(轉)이 순환 반복되는 형식이다. 마지막 연[尾聯]은 결(結)에 해당한다. 따라서 오언배율의 형식은 ‘기-승-전-승-전-...-승-(전)-결’을 이룬다.²²³⁾

유종교는 주자가 지은 ‘원유편(遠游篇)’에 위의 형식을 적용하여 악곡 <회암선생원유편(晦菴先生遠游篇)>을 지었다. <회암선생원유편>은 34구 17연으로 구성된다. 다음 [악보 30]은 <회암선생원유편> 악보의 일부이다.²²⁴⁾

[악보 30] <회암선생원유편(晦菴先生遠游篇)> (오언배율)

제1연

A 5언 ㉠ 5언 ㉡

舉坐且停酒 聽我歌遠遊
姑黃太蕤姑 姑林蕤太姑

제2연

B 5언 ㉠' 5언 ㉡'

遠游何所至 咫尺視九州
蕤太姑林蕤 蕤南林姑蕤

제3연

C 5언 ㉠'' 5언 ㉡''

九州何茫茫 環海以爲壘
林姑蕤南林 林應南蕤林

제4연

B 5언 ㉠' 5언 ㉡'

上有孤鳳翔 下有神駒驤
蕤太姑林蕤 蕤南林姑蕤

223) 칠언배율에서와 마찬가지로 이유로, 총 연의 개수가 홀수인 배율은 전(轉)을 생략하여 ‘승-결’로 맺는다.

224) 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 현가(유종교作) 악보” 참조.

제5연

5언 ㉠" 5언 ㉢"



孰能不憚遠爲我遊其方
林姑蕤南林蕤林應南蕤林

∴ (중략)

제16연

5언 ㉠' 5언 ㉢'



睥睨卽萬里超忽凌八荒
蕤太姑林蕤蕤南林姑蕤

제17연

5언 ㉢ 5언 ㉠



無爲蹙蹙者終日守空堂
姑林蕤太姑姑黃太蕤姑

*㉠...㉢는 오언율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

*㉠...㉠'와 ㉢...㉢'는 각각 동형진행 관계이다.

<회암선생원유편>의 제1연은 오언율시의 제1연 선율을 그대로 썼다[起]. 제2연, 제4, 6, 8, 10, 12, 14, 16연(짝수연)은 오언율시의 제2연 선율을 썼다[承]. 제3, 5, 7, 9, 11, 13, 15연(홀수연)은 오언율시의 제3연 선율을 썼다[轉]. 마지막 연인 제17연은 오언율시의 제4연[尾聯]을 썼다[結].(오언율시의 선율은 [악보 22] 참조) 따라서 <회암선생원유편>의 형식은 ‘기-승-전-승-전-승-전-승-전-승-전-승-전-승-결’로서, 맺을 때 ‘전’을 거치지 않고 ‘승-결’로 끝난다.

이상에서 살펴 본 오언배율의 율격을 정리하면 다음 [표 33]과 같다.

[표 33] 오언배율의 율격

聯 字	내구					외구				
	제1	제2	제3	제4	제5	제1	제2	제3	제4	제5
首	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	角	宮	商	變徵	角	角	徵	變徵	商	角
	姑	黃	太	蕤	姑	姑	林	蕤	太	姑
第二	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	變徵	商	角	徵	變徵	變徵	羽	徵	角	變徵
	蕤	太	姑	林	蕤	蕤	南	林	姑	蕤
第三	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	徵	角	變徵	羽	徵	徵	變宮	羽	變徵	徵
	林	姑	蕤	南	林	林	應	南	蕤	林
：	제2연, 제3연 순환 반복					제2연, 제3연 순환 반복				
尾	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극하	차하	차고	중성
	角	徵	變徵	商	角	角	宮	商	變徵	角
	姑	林	蕤	太	姑	姑	黃	太	蕤	姑

(3) 사언배율

사언배율의 율격에서는 각 연의 선율을 배열하는 형식은 칠언배율과 동일한 방식으로 하고,²²⁵⁾ 각 구에 성(聲)을 붙일 때에는 사언율사에서 칠언율시를 변통한 방법²²⁶⁾, 즉 사언율시의 율격²²⁷⁾을 쓴다.

225) “단장(短章)의 장편(長篇)은 또한 오언장단편과 칠언장단편의 예에 따른다.”(『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 四言律格, “短章長篇, 亦與五七言長短篇準例。”)

226) “사언사운(四言四韻)[사언율시] 또한 칠언사운[칠언율시]에서 구마다 아래의 3성(聲) 빼며 제4연[尾聯]의 내·외구에 이르러서는 제1성과 제2성을 바꾸고, 제3성과 제4성을 바꾼다.”(『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 四言律

사언배울의 제1연[首聯]은 사언율시의 제1연[首聯]과 같다. 사언배울의 제2연, 제4연, 제6연, ... 등 짝수연은 사언율시의 제2연과 동일하다. 사언배울의 제3연, 제5연, 제7연, ... 등 홀수연은 사언율시의 제3연과 동일하다. 사언배울의 마지막 연[尾聯]은 사언율시의 제4연[尾聯]과 같다. 즉, 사언배울의 첫 번째 연과 마지막 연은 각각 사언율시의 수련(首聯)과 미련(尾聯)을 쓰고, 중간에 위치한 나머지 연에는 사언율시의 제2연과 제3연을 번갈아 쓴다.

사언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉠+선율형㉡), 제2연 B(선율형㉠'+선율형㉡'), 제3연 C(선율형㉠"+선율형㉡"), 제4연 X(선율형㉡"+선율형㉠")라 했을 때, 이를 본떠 사언배울의 형식을 정리하면 다음 [표 34]와 같다.

사언배울 역시 칠언배울과 마찬가지로 제1연[首聯] A는 제시부로서 기(起)의 역할을 한다. 이후 제2, 4, 6, ... 의 짝수연은 승(承)에 해당하며, 제3, 5, 7, ... 의 홀수연은 전(轉)에 해당한다. 즉, 사언배울에서 제1연 이후부터 마지막 연 앞까지는 승(承)과 전(轉)이 순환 반복되는 형식이다. 마지막 연[尾聯]은 결(結)에 해당한다. 따라서 사언배울의 형식은 ‘기-승-전-승-전-...-승-(전)-결’을 이룬다.²²⁸⁾

格, “四言四韻, 亦就七言四韻, 每句去下三聲, 至尾聯內外句, 第一聲與第二聲博換, 第三聲與第四聲博換.”)

227) 사언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

句 聲 聯	내구				외구			
	제1	제2	제3	제4	제1	제2	제3	제4
제1 ㉠	중성(姑)	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
제2 ㉡	중성(蔡)	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
제3 ㉢	중성(林)	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
제4 ㉣	극고	중성(姑)	차하	차고	극하	중성	극고	중성

사언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.
228) 칠언배울 및 오언배울에서와 마찬가지로 이유로, 총 연의 개수가 홀수인 배울은 전(轉)을 생략하여 ‘승-결’로 맺는다.

[표 34] 사언배율의 선율 유형과 형식

연 \ 구	선율형 (내구+외구)	형식	
제1[首聯]	A (4언㉠+4언㉡)	기(起)	
제2	B (4언㉠'+4언㉡')	승(承)	B, C 순환 반복
제3	C (4언㉠''+4언㉡'')	전(轉)	
제4	B (4언㉠'+4언㉡')	승(承)	
제5	C (4언㉠''+4언㉡'')	전(轉)	
⋮	⋮	⋮	
마지막[尾聯]	X (4언㉡''' + 4언㉠''')	결(結)	

유중교는 주자가 지은 ‘복괘찬(復卦贊)’에 위의 형식을 적용하여 악곡 <회암선생복괘찬(晦庵先生復卦贊)>을 지었다. <회암선생복괘찬>는 32구 16연으로 구성된다. 다음 [악보 31]은 <회암선생복괘찬> 악보의 일부이다.²²⁹⁾

[악보 31] <회암선생복괘찬(晦庵先生復卦贊)> (사언배율)

A 4언 ㉠ 4언 ㉡

제1연

萬物職職其生不窮
姑黃姑林姑林姑黃

B 4언 ㉠' 4언 ㉡'

제2연

孰其尸之造化爲工
蕤太蕤南蕤南蕤太

229) 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 현가(유중교作) 악보” 참조.

제3연

[C] 4언 ㉠" 4언 ㉡"

陰 闔 陽 關 一 靜 一 動
林 姑 林 應 林 應 林 姑

제4연

[B] 4언 ㉠' 4언 ㉡'

於 穆 無 疆 全 體 鈔 用
蕤 太 蕤 南 蕤 南 蕤 太

제5연

[C] 4언 ㉠" 4언 ㉡"

奚 獨 於 斯 潛 陽 壯 陰
林 姑 林 應 林 應 林 姑

: (중략)

제16연

[X] 4언 ㉠'''[박환] 4언 ㉡'''[박환]

敢 贊²³⁰⁾ 一 辭 以 詔 無 倦
林 姑 黃 姑 黃 姑 林 姑

*[A]...[X]는 사언율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

*㉠...㉠"와 ㉡...㉡"는 각각 동형진행 관계이다.

<회암선생복괘찬>의 제1연은 사언율시의 제1연 선율을 그대로 썼다[起]. 제2연, 제4, 6, 8, 10, 12, 14연(작수연)은 사언율시의 제2연 선율을 썼다[承]. 제3, 5, 7, 9, 11, 13, 15연(홀수연)은 사언율시의 제3연 선율을 썼다[轉]. 마지막 연인 제16연은 사언율시의 제4연[尾聯]을 썼다[結].(사언율시의 선율은 [악보 25] 참조) 따라서 <회암선생복괘찬>의 형식은 ‘기-승-전-승-전-승-전-승-전-승-전-승-전-결’이다.

230) 敢贊 : 초간본은 ‘聽替’이나 중간본에 의거하여 고쳤다.

이상에서 살펴 본 사언배율의 율격을 정리하면 다음 [표 35]와 같다.

[표 35] 사언배율의 율격

聯 句 字	내구				외구			
	제1	제2	제3	제4	제1	제2	제3	제4
首	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	角	宮	角	徵	角	徵	角	宮
	姑	黃	姑	林	姑	林	姑	黃
第二	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	變徵	商	變徵	羽	變徵	羽	變徵	商
	蕤	太	蕤	南	蕤	南	蕤	太
第三	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	徵	角	徵	變宮	徵	變宮	徵	角
	林	姑	林	應	林	應	林	姑
：	제2연, 제3연 순환 반복				제2연, 제3연 순환 반복			
尾	극고	중성	극하	중성	극하	중성	극고	중성
	角	徵	角	宮	宮	角	徵	角
	林	姑	黃	姑	黃	姑	林	姑

4) 사(詞), 부(賦)의 율격

사(詞), 부(賦)는 읊시, 절구, 배율과 달리 매 구의 글자 수가 일정하지 않고, 한 편을 이루는 각 구의 글자 수도 다양하다. 본 항에서는 유중교가 제시한 사와 부의 율격에 대해 논하겠다.

(1) 사(詞)

사(詞)는 단구(短句)와 장구(長句)를 섞어서 짓기 때문에 ‘장단구(長短句)’라고도 한다.²³¹⁾ 유중교는 사의 율격을 제시한 뒤 “대략은 이와 같지만文理(文理)와 곡절(曲折)에 따라 임시로 옮겨 바꾸며, 이 형식에 구애받지 않는다.”²³²⁾고 부언했다. 이는 사의 각 구를 이루는 글자 수가 다양하기 때문이다. 따라서 유중교가 만든 사의 율격을 이해하기 위해서는 유중교의 설명을 참고하여 실제 악곡을 분석해야 한다.

유중교는 사의 악곡으로 <회암선생초은조(晦菴先生招隱操)>와 <반초은조(反招隱操)>²³³⁾를 수록했다. 두 곡은 사설만 다를 뿐 선율이 완전히 동일하기 때문에 <회암선생초은조>를 기준으로 사의 선율 형식을 설명하고자 한다. 다음 [악보 32]는 오선보로 역보한 <회암선생초은조> 악보이다.²³⁴⁾

231) 유중교는 『현가궤범』에서 사(詞)를 ‘장단구사(長短句詞)’라고 지칭했다. 본고에서는 ‘사(詞)’라고 지칭하겠다.

232) 『省齋集』別集, 卷4, 35, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “大略如此, 其隨文理曲折, 臨時推遷, 又不拘此格。”

233) 두 악곡은 주자가 본래 본래 금가(琴歌)로 지은 「초은조(招隱操)」 중 ‘초은(招隱)’과 ‘반초은(反招隱)’에 유중교가 각각 선율을 붙인 것이다. 원전은 『주자대전(朱子大全)』 권1 「금조(琴操)」에 전한다.

234) <회암선생초은조>의 가사는 2장으로 구성된다. 제1장은 6구, 제2장은 8구이다. 유중교는 제1장의 6구를 2구(제1~2구), 1구(제3구), 2구(제4~5구), 1구(제6구)로 묶어서 기보하고, 제2장의 8구는 2구(제1~2구), 1구(제3구), 2구(제4~5구), 2구(제6~7구), 1구(제8구)로 묶었다. 그러나 제1장 제3구는 3언으로 글자 수가 적고 노랫말의 내용상 제2구에 이어지기 때문에 필자는 제1~3구까지를 한 행으로 묶어서 오선보에 역보했다.

[악보 32] <회암선생초은조(晦菴先生招隱操)> (사)

제1장

A 4언 ㉠ 4언 ㉡ 3언 ㉢

제1행

南 山 之 幽 桂 樹 之 稠 枝 相 樛
 姑 黃 姑 林 姑 林 姑 黃 太 蕤 姑

B 6언(4+2) ㉠' 7언 ㉢'

제2행

高 拂 千 崖 素 秋 下 臨 深 谷 之 寒 流
 蕤 太 蕤 南 林 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 林 蕤

C (내) 9언 ㉠''

제3행

王 孫 何 處 盤 桓 久 淹 留
 林 姑 林 應 姑 應 南 蕤 林

제2장

B 8언(5+3) ㉠' 8언(4+4) ㉢'

제4행

聞 說 山 中 虎 豹 晝 嗥 聞 說 山 中 熊 羆 夜 咆
 蕤 太 蕤 南 林 蕤 姑 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 蕤 林 蕤

C (내) 7언 ㉠''

제5행

叢 薄 深 林 鹿 呦 呦
 林 姑 林 應 南 蕤 林

B 5언 (a') 5언 (b')

제6행

攔 猴 與 君 居 山 鬼 伴 君 遊
蕤 太 姑 林 蕤 南 林 姑 蕤

C 6언(4+2) (a'') 7언 (b'')

제7행

君 獨 胡 爲 自 聊 歲 云 暮 矣 將 焉 求
林 姑 林 應 南 林 應 林 姑 蕤 南 林

D (외) 9언 (a)

제8행

思 君 不 見 我 心 徒 離 憂
姑 黃 姑 林 黃 林 蕤 太 姑

<회암선생초은조>의 노랫말은 2장으로 나뉘지만, 선율은 노랫말 제1, 2장이 이어진 총 8행으로 구성된다. 따라서 [악보 32]의 왼쪽 부분에 각 행의 선율을 제1행부터 제8행까지로 표기했으며,²³⁵⁾ 이하 설명은 행 단위로 하겠다.

235) 제1장의 노랫말 제1~3구는 악보 제1행, 제4~5구는 제2행, 제6구는 제3행이고, 제2장의 노랫말 제1~2구는 제4행, 제3구는 제5행, 제4~5구는 제6행, 제6~7구는 제7행, 제8구는 제8행이다.

5행은 칠언율시 제3연 내구의 형식을 썼다([악보 32]의 ㉔(내)). 내구의 형식을 쓴 이유는 제3행의 노랫말은 내용상 제4행으로 이어지고, 제5행의 노랫말은 내용상 제6행으로 이어지기 때문이다.²³⁷⁾ 홀수행 중 대구를 이루는 제7행은 칠언율시 제3연 내·외구의 형식을 모두 썼다([악보 32]의 ㉔). 제8행은 칠언율시의 제4연[尾聯]의 형식을 썼는데, 짝을 이루지 못한 1구이고 맺는 구절이기 때문에 외구를 썼다. 즉, <회암선생초은조>의 제1행은 칠언율시 제1연[首聯]을 썼고, 제2행부터 제7행까지는 칠언율시의 제2연과 제3연을 번갈아 썼으며, 제8연은 칠언율시 제4연[尾聯]의 형식을 썼다.

이렇듯 <회암선생초은조>의 노랫말은 2장 형식이지만, 선율은 분장(分章)하지 않고 제1행부터 제8행까지 이어져서 ‘A(기)-B(승)-C(전)-B(승)-C(전)-B(승)-C(전)-D(결)’로 구성된다.

<회암선생초은조>의 각 구를 이루는 글자 수는 3언, 4언, 5언, 6언, 7언, 8언, 9언 등으로 다양하다. 각 글자 수에 따라 성(聲)을 붙이는 방법과 같다.

3언의 경우, 두 가지 방식으로 성을 붙인다.²³⁸⁾ 일반적으로는 칠언율시의 1구 7성 중 앞 4성에서 제3성을 뺀 나머지 3성(제1, 2, 4성)을 차례로 쓴다. 반면, 한 행을 맺는 구절에 위치한 3언은 칠언율시의 1구 7성 중 뒤 3성(제5, 6, 7성)을 차례로 쓴다.([악보 32]의 제1행)²³⁹⁾

聯	句聲	내구							외구						
		제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1	㉔	중성(姑)	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
제2	㉕	중성(蔡)	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
제3	㉖	중성(林)	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
제4	㉗	중성(姑)	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성

칠언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

237) “한 구절만 있고 대구가 없는 것은 또한 글의 뜻이 어떠한가를 잘 살펴서, 만일 위 구절을 맺는 글이라면 외구의 체제를 쓰고, 아래 구절을 일으키는 글이라면 내구의 체제를 쓴다.”(『省齋集』別集, 卷4, 35, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “凡隻句無對者, 亦審文意向背, 若是結上之辭, 用外句體, 是起下之辭, 用內句體.”)

238) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “遇三言, 就七言上四聲, 去第三聲用之。【若是承上結殺語, 直用七言下三聲。】”

239) 유종교는 3언에 대해 “또한 마땅히 먼저 중성을 붙여야할 곳이 있고, -가령 ‘산

4언은 사언율시의 법칙과 동일한 두 가지 방식을 쓴다.²⁴⁰⁾ 일반적으로는 칠언율시의 1구 7성 중 앞 4성(제1, 2, 3, 4성)을 차례로 쓴다.([악보 32]의 제1행) 반면, 마지막 연에 오는 4언은 칠언율시의 1구 7성 중 앞 4성을 쓰되, 제1성과 제2성의 자리를 서로 바꾸고, 제3성과 제4성의 자리를 서로 바꾼다[博換]. 즉, 마지막 연에 오는 4언은 칠언율시의 제2, 1, 4, 3성의 순서로 성을 붙인다.

5언은 오언율시의 법칙과 동일한 방식을 쓴다.²⁴¹⁾ 칠언율시의 1구 7성 중 제3성과 제4성을 뺀 나머지 5성을 쓰되, 제5성과 제6성의 자리를 바꾼다[博換]. 즉, 사의 5언은 칠언율시의 제1, 2, 6, 5, 7성 순으로 쓴다.([악보 32]의 제6행)

6언은 글자의 구성에 따라 두 가지 방식으로 성을 붙인다.²⁴²⁾ 4자+2자로 이루어진 6언은 칠언율시의 7성 중 제6성을 뺀 나머지 6성(제1, 2, 3, 4, 5, 7성)을 차례대로 쓴다.([악보 32]의 제2행, 제7행) 3자+3자로 이루어진 6언은 칠언율시 중 제3성을 뺀 나머지 6성(제1, 2, 4, 5, 6, 7성)을 차례대로 쓴다.

7언은 칠언율시의 7성을 그대로 쓴다.([악보 32]의 제5행, 제7행)²⁴³⁾

8언은 글자의 구성에 따라 두 가지 방식으로 성을 붙인다.²⁴⁴⁾ 4자+4자로

아아수야양(山峩峨水洋洋)이라고 할 때에는 ‘산’과 ‘수’자에 마땅히 중성을 붙여야 한다.- 마땅히 뒤에 중성을 붙여야 할 곳이 있는데, -가령 ‘노자작앵무배(鸛鵒酌鸛鵒盃)’라고 할 때에는 ‘작’과 ‘배’자에 마땅히 중성을 붙여야 한다.-”고 부언하였으나 유종교가 악보로 제시한 두 악곡에서는 이에 해당하는 부분이 없다. 단, 장단구 사의 율격을 써서 선율을 붙이는 ‘동요(東謠)’에서 위와 같이 특정 자리에 중성을 써야 하는 3언이 나타난다. 이에 대해서는 다음 항 “동요(東謠)의 율격”에서 상술하겠다. (『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “又如三言句, 亦有合先著中聲處, 【如云山峩峨水洋洋山水字, 合著中聲。】有合後著中聲處【如云鸛鵒酌鸛鵒盃酌盃字。合著中聲。】...”)

240) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “遇四言, 全用上四聲。【若是一章之尾聯。則依下四言律格尾聯法。博換字用之。】”

241) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “全篇大體排鋪, 依五七言長篇, 其遇七言, 用七言法, 遇五言, 用五言法。”

242) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “遇六言, 去第六聲, 遇八言, 於五六聲間, 添一中聲。... 如六言句, 若四言二言相疊, 固當如上法, 若兩三言相疊, 卽就七言, 去第三聲。【卽疊用上三言下三言法。】”

243) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “全篇大體排鋪, 一依五七言長篇, 其遇七言, 用七言法, 遇五言, 用五言法。”

이루어진 8언은 칠언율시 7성의 제5성과 제6성 사이에 중성을 추가로 넣는다. 5자+3자로 이루어진 8언은 칠언율시 7성의 제4성과 제5성 사이에 중성을 추가로 넣는다.([악보 32]의 제4행)

9언은 칠언율시 제1성부터 제4성까지의 4성을 앞에 배치하고 다시 칠언율시 제4성부터 제7성까지의 4성을 뒤에 배치한 뒤 그 사이에 극하 또는 극고의 성을 넣는다. 제4성과 제4성 사이에 극하 또는 극고를 넣는 것인데, 제4성이 극고일 경우에는 그 뒤에 극하를 넣고([악보 32]의 제3행, 제8행), 제4성이 극하일 경우에는 그 뒤에 극상을 넣는다.²⁴⁵⁾ 이렇게 하는 까닭은 절선승강(折旋升降)²⁴⁶⁾을 맞추기 위함으로 보인다.

위와 같이 사(詞)의 1구를 이루는 선율은 7언과, 7언보다 짧은 단구(短句: 3언, 4언, 5언, 6언), 7언보다 긴 장구(長句: 8언, 9언) 등 세 가지 유형으로 구성된다. 7언은 칠언율시를 그대로 쓰고, 단구는 칠언율시의 7성 중 일부를 생략하거나 박환하여 쓰며, 장구는 칠언율시의 7성에 '중성' 또는 '극하'의 성(聲)을 추가로 삽입하여 쓴다.

이상의 내용을 표로 정리하면 [표 36], [표 37]과 같다.

244) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, 長短句詞律格, “八言句, 若兩四言相疊, 固當如上法, 若五言三言相疊, 卽就七言第四五聲間, 添一中聲。

【中聲卽五言終聲。】”

245) 유종교는 9언의 법칙에 대해서는 따로 설명을 하지 않았다. 위의 9언 법칙은 필자가 악보를 분석하여 도출한 내용이다.

246) 유종교는 오언사운의 율격에서 성(聲)을 위 아래로 바꾸어 선율을 꺾어 오르고 내리는 법도(折旋升降之度)를 맞추는 것에 대해 설명한 바 있다. (『省齋集』別集, 卷4, 34, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, 五言四韻律格, “就七言四韻, 每句去第三第四聲, 其第五第六則博換上下。蓋每聯內句首二聲, 既自高而下, 其次二聲須自下而高。外句首二聲, 既自下而高, 其次二聲須自高而下, 故必博換上下, 乃合折旋升降之度。”)

[표 36] 사(詞)의 단구(短句)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법: 생략, 박환

1구를 이루는 글자수		선을 진행 방향 →						
3언	일반	제1성	제2성	×	제4성			
	맺는 구인 경우					제5성	제6성	제7성
4언	일반	제1성	제2성	제3성	제4성			
	마지막 연(박환)	제2성	제1성	제4성	제3성			
5언	일반	제1성	제2성	×	×	제6성	제5성	제7성
6언	4자+2자	제1성	제2성	제3성	제4성	제5성	×	제7성
	3자+3자	제1성	제2성	×	제4성	제5성	제6성	제7성

* ×는 생략, **고딕체**는 박환(博換)을 뜻한다.

[표 37] 사(詞)의 장구(長句)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법: 추가삽입

1구를 이루는 글자수		선을 진행 방향 →							
7언		제1성	제2성	제3성	제4성	제5성	제6성	제7성	
8언	4자+4자	제1성	제2성	제3성	제4성	제5성	+ 중성	제6성	제7성
	5자+3자	제1성	제2성	제3성	제4성	+ 중성	제5성	제6성	제7성
9언	제4성이 극고성일 때	제1성	제2성	제3성	제4성	+ 극하성	제4성	제5성	제6성
	제4성이 극하성일 때	제1성	제2성	제3성	제4성	+ 극고성	제4성	제5성	제6성

(2) 부(賦)

부(賦)²⁴⁷⁾는 다양한 형식을 지닌 시이다. 이 때문에 유중교는 부의 율격에 대해 기본적인 체제²⁴⁸⁾를 규정해놓고 그 뒤에, “들쭉날쭉하여 일정하지 않은 곳에 대해서는 미리 격식을 만들어놓기 어려우니, 상황에 따라 잘 헤아려서 써야 한다.”²⁴⁹⁾고 부언했다. 따라서 유중교가 만든 부의 율격을 이해하기 위해서는 유중교의 설명을 참고하여 실제 구성된 악곡을 분석해야 한다.

유중교는 부의 악곡으로 <회암선생감춘부(晦菴先生感春賦)>²⁵⁰⁾를 수록했다. 다음 [악보 33]은 <회암선생감춘부> 악보의 일부이다.²⁵¹⁾

[악보 33] <회암선생감춘부(晦菴先生感春賦)> (부)

제1연

[A] 6언(3자+1자+2자) ㉔²⁵²⁾ 6언(3자+1자+2자) ㉕

제2연

[B] 6언(3자+1자+2자) ㉠' 6언(3자+1자+2자) ㉡'

慨埋輪而繫馬(兮) 指故山以爲期
蕤太南蕤林蕤" 蕤南太蕤姑蕤

제3연

[C] 6언(3자+1자+2자) ㉠" 7언(3자+1자+3자) ㉡"

仰皇鑑之昭明(兮) 眷余衷其猶未替
林姑應林南林" 林應姑林蕤南林

∴ (중략)

제16연

[B] 4언 ㉠' 6언(3자+1자+2자) ㉡'

樂吾之樂(兮) 誠不可終極
姑黃姑林" 姑林黃姑太姑

제17연

[D] 4언 ㉡ 7언(4자+1자+2자) ㉠

憂子之憂(兮) 孰知吾心之永傷
姑林姑黃" 姑黃姑林姑蕤姑

*[A]...[D]는 율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

*㉠...㉠'와 ㉡...㉡"는 각각 동형진행 관계이다.

<회암선생감춘부>는 34구 17연으로 구성된다. 유중교는 <회암선생감춘부> 제1연에 칠언율시 제1연의 형식²⁵³⁾을 썼다([악보 33]의 [A]). 제2, 4, 6,

252) “6언(3자+1자+2자) ㉠”에서 ‘6언’은 제1구에서 어조사 혜(兮)를 뺀 글자 수이다. 노랫말 중 어조사에 해당하는 것은 괄호로 표기하였고, 칠언율시의 선율 유형을 본떠 <회암선생감춘부>의 선율 유형을 표기했다. 6언과 7언의 글자 수 세부표기 중 ‘1언’은 허자(虛字), 즉 조사(助詞)에 해당한다. 예를 들어 “6언(3자+1자+2자)”이면 3자 뒤에 오는 1자, 즉 제4자가 허자이고, 여기에는 중성(中聲)을 배치한다.

8, 10, 12, 14, 16연(짝수연)은 칠언율시 제2연의 형식을 썼다([악보 33]의 ㉔). 제3, 5, 7, 9, 11, 13, 15연(홀수연)은 칠언율시 제3연의 형식을 썼다([악보 33]의 ㉕). 마지막 연인 제17연은 칠언율시의 마지막 연인 제4연의 형식을 썼다([악보 33]의 ㉖). 즉, <회암선생감춘부>의 제1연은 칠언율시 제1연(首聯)을 썼고, 제2연부터 제16연까지는 칠언율시의 제2연과 제3연을 번갈아 썼으며, 제17연은 칠언율시 제4연(尾聯)의 형식을 썼다. 이러한 선율 형식은 배율의 율격을 본뜬 것이다. <회암선생감춘부>는 총 17연이고 홀수연으로 끝나기 때문에 형식은 ‘기-승-전-승-전-승-전-승-전-승-전-승-전-승-결’로서, ‘전’을 거치지 않고 ‘승-결’로 맺는다.

<회암선생감춘부>의 각 구를 이루는 글자 수는 5언, 6언, 7언, 8언 등으로 다양하다. 내구(內句)의 끝에는 모두 어조사 헤(兮)가 붙는데, 어조사 헤(兮)²⁵⁴는 구결(口訣)의 예²⁵⁵에 따라서 앞의 음을 반복한다. 따라서 각 구에는 어조사를 뺀 나머지 글자 수에 따라 성(聲)을 붙인다. 각 구에서 어조

253) 칠언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

聯 聲	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1 ㉔	중성(姑)	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
제2 ㉕	중성(蔡)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3 ㉖	중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4 ㉗	중성(姑)	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성

칠언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

254) 유증교는 ‘어조사 헤(兮)에 대해 다음과 같이 설명했다. “모든 ‘헤(兮)’자는 우리나라 말의 구결(口訣)의 예에 따라 소리를 바꾸었다.(凡兮字用土音口訣例轉聲。)” ‘구결의 예’(아래 각주 참조)에 따르면 구결은 바로 앞의 음을 반복함으로 ‘헤’자 역시 앞의 음을 반복한다. 유증교가 남긴 <회암선생감춘부>의 악보를 보면 ‘헤(兮)’자 옆에 굵은 점이 찍혀있는데, 이는 바로 앞의 음을 반복하라는 뜻이다.

255) 유증교가 말한 ‘구결의 예’는 다음의 글을 뜻한다. “우리 동쪽나라 사람들은 한문을 읽을 때 구절이 끊어지는 곳에서는 으레 우리말로 구결을 붙인다. 지금 사언의 악장을 노래할 때에는 구결을 전혀 쓰지 않지만, 오언과 칠언의 근체시(近體詩)에는 구결을 쓸 필요가 없는 경우도 있고 쓰지 않을 수 없는 경우도 있다. 이는 상황에 따라 스스로 결정할 일이지만, 만일 노래하는 사람이 구결을 쓴다면 금을 연주하는 사람 또한 구절이 끊어지는 곳에서는 마지막 글자의 성(聲)을 그대로 써서 한두 성을 거듭 연주하여 이에 호응한다.”(『省齋集』別集, 卷4, 43, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 各體詩詞配律, “【東人讀文字, 例於句絕處, 有土音口訣. 今歌四言樂章, 並不用口訣, 惟於五一言近體, 有不須用處, 有不能不用處. 此在臨時自裁之, 若歌者用口訣, 彈琴者亦於句絕處, 仍用末字聲, 重彈一二聲以應之.】”)

사를 빼면 <회암선생감춘부>의 선율을 이루는 각 구의 글자 수는 4언, 6언, 7언 등 세 가지이다. 각각의 대표적인 예제를 [악보 33]에서 살펴보면 다음과 같다.

6언은 어조사가 없는 6언 1구와 어조사를 포함한 7언 1구의 두 가지가 있다. 제1언의 내구는 7언 1구인데 마지막 글자가 어조사 혜(兮)이므로 실제 음이 붙는 글자 수는 6언이 된다. 사(詞)에서는 4자+2자로 구성된 6언의 경우, 칠언율시의 1구 7성 중 제6성을 뺀 나머지 6성을 쓴다. 부에서는 칠언율시의 1구 7성 중 제6성을 뺀 나머지 6성을 쓰되, 제3성과 제4성의 자리를 바꾼다[博換]. 박환하는 이유는 부의 제4언은 허자(虛字), 즉 조사(助詞)인데 이 자리에는 중성(中聲)을 배치해야하기 때문이다. 칠언율시의 제3성인 중성을 허자(제4언)의 위치에 놓기 위해 제3성과 제4성의 자리를 바꾼다. 따라서 부의 6언 중 앞 3자(제1자, 제2자, 제3자)는 칠언율시의 제1성, 제2성, 제4성을 쓰고, 부의 제4언은 칠언율시의 제3성(중성)을 쓰며, 부의 제5, 6자에는 칠언율시의 제5성과 제7성을 쓴다. 제1언의 외구는 6언 1구로서, 제1언 내구에서 어조사를 뺀 6언에 성을 붙이는 방법을 그대로 쓴다. 이하 어조사가 없는 6언 1구와 어조사를 포함한 7언 1구는 모두 이와 같은 방법으로 성을 붙인다.

7언은 어조사가 없는 7언 1구와 어조사를 포함한 8언 1구의 두 가지가 있다. 제3언 외구와 제16언 외구는 모두 7언 1구이나, 허자의 위치에 따라 배율 방법을 달리한다. 제3언 외구는 허자 ‘其’가 제4자에 위치한다. 이 경우에는 칠언율시의 7성 중 제3성과 제4성을 박환하여 부의 제4자(허자) 자리에 중성이 오도록 한다. 제16언 외구는 허자 ‘之’가 제5자에 위치한다. 이 경우에는 칠언율시의 7성 중 제6성을 빼고 제4성과 제5성 사이에 중성을 넣는다. 이 역시 허자를 중성으로 맞추기 위함이다. 이하 어조사가 없는 7언 1구와 어조사를 포함하여 8언 1구를 이루는 모든 구절은 모두 이와 같은 방법으로 선율을 구성한다.

4언은 어조사를 포함한 5언 1구 한 가지만 있다. 제16언 내구와 제17언 내구는 모두 5언 1구이나, 마지막 글자가 어조사이기 때문에 이를 빼면 4언이 된다. 부의 4언은 칠언율시 7성의 첫 4성, 즉 제1, 2, 3, 4성을 차례로 쓴다.

위와 같이 <회암선생감춘부>의 1구를 이루는 선율은 4언, 6언, 7언 등 세 가지 유형으로 구성된다. 4언과 6언은 각각 성을 붙이는 방법이 한 가지씩이고, 7언은 허자의 위치에 따라 두 가지 방법으로 성을 붙인다. 따라서 부에서 성을 배열하는 방법은 총 네 가지이다.

이상의 내용을 표로 정리하면 다음 [표 38]과 같다.

[표 38] 부(賦)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법: 생략, 박환, 중성추가

1구를 이루는 글자수		선을 진행 방향 →						
4언	4자	제1성	제2성	제3성	제4성	×	×	×
6언	3자+1자(허자, 중성)+2자	제1성	제2성	제4성	제3성 (중성)	제5성	×	제7성
7언	3자+1자(허자, 중성)+3자	제1성	제2성	제4성	제3성 (중성)	제5성	제6성	제7성
	4자+1자(허자, 중성)+2자	제1성	제2성	제3성	제4성	⁺ 중성	제5성	×

* ×는 생략, **고딕체**는 박환(博換)을 뜻한다.

5) 동요(東謠)의 율격

유종교는 한시 외에도 우리말로 된 시조에 선율을 붙여 노래했다. 유종교는 이를 ‘동요(東謠)’라 하였고, 「현가궤범」에 동요의 가영(歌詠) 체제를 ‘동요율격(東謠律格)’이라는 제목으로 악보와 함께 수록했다.

유종교가 우리말 현가를 남긴 것은 우리말로 된 노래가 세속 교화에 효용이 있음을 인식했기 때문이다. 그는 노래는 사람의 마음을 소리로 펼친 것인데 중국인은 말과 글(한자)이 같아 노래를 바로 써서 읽을 수 있지만 우리나라는 그렇지 않다는 점을 지적했다.²⁵⁶⁾ 이러한 맥락에서 우리말 노래를

256) “노래라는 것은 사람이 마음속에 느끼는 것이 있어서 소리로 펼쳐진 것이다. 중국인들은 말과 글이 일치하기 때문에 노래가 입에서 나오면 곧바로 책에다 써서 읽을 수 있다. 중국인이 아닌 외국인들은 말과 글이 다르기 때문에 먼저 소리로 나타난 노래를 곧 그 나라 말[土音]로 읊을 뿐이다. 듣는 사람이 그 뜻을 깊이 헤아려보면 또한 그 본연의 정취를 알 수 있지만, 이를 글로 번역하게 되면 도리어 그

실은 『대동풍요(大東風謠)』²⁵⁷⁾에 주목했고, 그 노래를 ‘국풍(國風)’이라 했다.

본 항에서는 유중교가 동요(東謠)로 제시한 <고산가(高山歌)>와 <옥계조(玉溪操)>를 분석하여 한시와는 체제가 다른 우리말 시조에 한시의 율격을 어떻게 적용했는지 고찰하고자 한다. 즉, 유중교가 만든 우리말 현가의 가영 체제를 밝히겠다.

진면목을 잃게 된다. 우리나라 말로 된 노래 가운데 세상에 유행하여 전하는 것이 매우 많은데, 중고(中古)시기에 어떤 사람이 이를 모아서 훈민정음 글자(한글)로 번역하고 『대동풍요(大東風謠)』라고 제목을 붙였으니, 이 또한 국풍(國風)이다. 살펴보면 그 가운데에는 감정의 샛둠과 바름이 일정하지 않고 음이나 의미가 외설스럽고 잡다한 것들이 대부분이다. 그렇지만 그 가운데에서 충신 효자 위인 장사(莊士)의 글도 왕왕 나오니, 안목을 갖춘 이가 잘 골라서 노래한다면 사람들을 감동시켜 세속을 교화하는데 또한 보탬이 없지는 않을 것이다. 이제 특별히 율곡선생(栗谷先生)의 <고산구곡가(高山九曲歌)> 한 편을 들어 시의 율격을 대략 본따서 율을 배치함으로써 노래하는 체제를 보인다.”(『省齋集』別集, 卷4, 43-44, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 東謠律格, “凡歌者, 人心之感於中而宣於聲者也。中國人言與文一, 故歌出於口, 卽可以書之冊而讀之。外國人言與文二, 故歌之先形於聲者, 卽土音謳吟耳。聽之者深繹其旨, 亦可以見天趣, 至譯之以文, 則反失其眞面矣。東人士音歌謠流傳者甚多, 中古何人收取之, 譯以訓民正音字, 名曰『大東風謠』, 是亦國風也。顧其中所感之邪正不一, 而音旨之猥雜者居多。然忠臣孝子偉人莊士之詞, 亦往往出於其間, 具眼者擇焉而歌之, 其於感人化俗, 亦不無所補。今特舉栗谷先生<高山九曲歌>一篇, 略倣詩律格配律, 以見歌詠之體。”)

257) 『대동풍요』는 홍대용(洪大容, 1731~1783)이 지은 노래가사집이다. 홍대용의 『담헌서』 ‘대동풍요서’에 따르면, 민요 수집 편을 수록한 2책이다. 홍대용은 북학파 실학자로서, 중국에서 들여온 양금을 우리나라 식으로 변용하여 처음으로 연주하기도 했다. 유중교는 『대동풍요』의 저자에 대해 “중고(中古)시기에 어떤 사람”이라 기술하고 있어 홍대용에 대해서는 몰랐던 듯하다. 그러나 「현가궤범」 부록 끝에 ‘동요 율격(東謠律格)’을 실은 이유를 설명한 대목은 홍대용의 ‘대동풍요서’ 서두와 매우 유사하기 때문에 유중교가 『대동풍요』, 즉 홍대용의 음악관의 영향을 다소 받은 것으로 보인다. 홍대용의 ‘대동풍요서’ 서두는 다음과 같다. “노래는 자신의 감정을 표현한 것이다. 감정이 말을 따라 움직이고, 말이 글을 따라 이루어지는 것을 노래라고 한다. 노래가 좋다고 하는 이유는 화려함과 졸렬함, 선함과 악함을 잊고 자연스럽게 표현하고 타고난 기질을 드러낼 수 있기 때문이다. 이 때문에 『시경』의 「국풍」은 백성들 사이에서 불리는 수많은 가요를 실었는데, 그중에는 덕성을 기르는 가르침도 있지만 아름답지 못한 풍속을 노래한 것도 있다. 그러므로 선하고 아름다운 강구요(康衢謠, 요순 시대에 태평한 세상을 즐겨 부른 노래)에 비교하면, 보잘 것 없지만 모두 그 시대의 성품과 감정을 바르게 담았다고 할 수 있다.” 홍대용의 ‘대동풍요서’는 고전연구회 사암, 한정주, 엄윤숙, 『조선 지식인의 비평노트』(포럼, 2007) 98-100쪽 참고.

(1) <고산가(高山歌)>

<고산가(高山歌)>는 울곡(栗谷) 이이(李珣)가 1578년(선조 11)에 주희(朱熹)의 ‘무이도가(武夷權歌)’를 본떠서 지은 시조로서, 본래 명칭은 ‘고산구곡가(高山九曲歌)’이다.²⁵⁸⁾ 이이가 본래 우리말로 10수의 연시조로 지은 것을 17세기 말에 우암(尤菴) 송시열(宋時烈)이 5언 1구, 6구 1장, 총 10장의 한역시로 번역하면서 재조명되었다.²⁵⁹⁾

유종교는 우리말 연시조와 한역시, 두 가지 형태 중 우리말 연시조 ‘고산구곡가’에 선율을 붙여 현가 <고산가>라 칭했다. 아래는 유종교가 남긴 <고산가> 악곡에 대한 설명이다.

위 10장은 1장에 6구이다. -울을 배치하는 것은 장단구(長短句)를 썼다. 3언의 단편체(短篇體)이고, 전어성(轉語聲)은 구결(口訣)의 예를 써서 정율(正律)에 들어맞지 않다.-²⁶⁰⁾²⁶¹⁾

258) <고산가>에 대해 유종교는 다음과 같이 설명했다. “울곡선생이 해주(海州)의 석담(石潭)에 거처를 정하고 살면서 주자서원(朱子書院)을 세우고 은병정사(隱屏精舍)를 지어 들어앉아 수양하는 곳으로 삼았다. 이에 여러 생도들과 함께 고산(高山)의 자연을 유람하고 감상하면서 아홉 굽이[九曲]에 이름을 붙이고, 이 노래를 지어 연주하였다. 그 뒤 우암선생이 글을 번역하여 판각하였는데, 지금 『울곡전서(栗谷全書)』에 들어 있다.”(『省齋集』別集, 卷4, 44, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 東謠律格, “【栗谷先生定居海州之石潭, 立朱子書院, 建隱屏精舍. 以爲藏修之所. 仍與諸生游賞高山泉石, 命名<九曲>, 作此歌以樂之. 其後尤菴先生翻文入梓, 今在全書中】”)

259) “창작 이후 약 1세기 가까이 전혀 정체를 드러내지 않던 <고산구곡가>는 17세기 말 우암 송시열(1607~1689)을 중심으로 한 노론계 문인들이 『고가구곡첩』을 제작함으로써 비로소 세상에 다시 모습을 드러내게 된다. ... 조선후기 집권 세력이었던 서인들은 주자에게서 끊어진 도맥(道脈)이 조선의 울곡에게 이어진 것으로 인식하였으며, 이에 따라 울곡이 창작한 <고산구곡가>는 조선 도맥의 새로운 창출이라는 상징적 의미를 갖는 것으로 이해”되었다. 이상원, 앞의 논문, 108쪽 참고.

260) 『省齋集』別集, 卷4, 46, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 東謠律格, “右十章. 章六句. 【配律用長短句. 三聯短篇體. 其轉語聲用口訣例, 不叶正律.】”

261) 이 부분에 대해 권오성은 “이 글은 각기 다른 장단구의 3연구에 붙여진 율명에 따라서 노래하면 정률에 맞지 않는다는 예가 된다고 했다.”(권오성(2006), 앞의 논문, 199쪽.)고 해석했으나, 내용 상 필자의 번역이 더 적합하다. 권오성은 위 부분을 잘못 해석함으로써 유종교가 장단구 ‘사’의 선율을 붙이는 방식을 써서 <구곡가> 선율을 구성했다는 점을 파악하지 못한 것으로 보인다. 권오성은 <구곡가> 악보에 대해 “국한문혼용의 가사 옆에 12율명을 병기한 율자보로서 그 음고만 알 수 있을 뿐이며, 그것도 한글로 된 부분[土音口訣]의 음은 정확히 어떤 글자에 그 음

위의 설명에서 주목해야 할 부분이 세 가지가 있다. 첫 번째는 ‘3연의 단편체’라는 점, 두 번째는 ‘전어성은 구결의 예’를 썼다는 점, 세 번째는 율의 배치에 ‘장단구’를 썼다는 점이다.

첫 번째, ‘3연의 단편체’라는 것은 <고산가>가 총 10장이고, 각 1장이 6구 3연으로 된 단편체라는 뜻이다. 따라서 기본적으로 각 장의 글자 수가 다르더라도 각 장의 선율 유형은 동일하며, 하나의 선율 유형이 매 장에서 반복되는 형식으로 구성된다. 단편체에 선율을 붙이는 법은 ‘칠언장편의 율격’에서 찾아볼 수 있다.

칠언장편의 율격

... 만일 3연의 단편체이면 제1연[首聯]과 제3연[尾聯]은 앞의 법도대로 하고, 가운데에 있는 한 연은 사운[율시]의 제2연 내구와 제3연 외구의 법도를 써서 내구와 외구로 삼는다.²⁶²⁾

위의 설명에서처럼 단편체 1장의 제1연[首聯]은 칠언율시의 제1연[首聯]을 쓰고, 단편체 1장의 제2연은 칠언율시 제2연의 내구와 제3연의 외구를 쓰며([표 39]의 밑줄 친 부분), 단편체 1장의 제3연[尾聯]은 칠언율시의 제4연[尾聯]을 쓴다. 앞에서 제시했던 칠언율시의 선율 유형을 본떠 정리하면, <고산가> 제1연은 A(선율형㉔+선율형㉕), 제2연은 B(선율형㉔')+C(선율형㉕"), 제3연은 D(선율형㉕+선율형㉔)가 된다. 이를 표로 정리하면 다음과 같다.

이 몇 번 붙는 것인지도 불분명하게 되어 있”고, “장단은 물론 그 표시가 없어 어떤 음이 길고 짧은지 알 수 없는 일자일음식(一字一音式)의 규칙적인 장단으로 되어 있다.”(권오성(2006), 앞의 논문, 198쪽.)고 해석했다.

262) 『省齋集』別集, 卷4, 34, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 七言長篇律格, “若三聯短篇, 則首尾依前法, 中一聯用四韻第二聯內句第三聯外句法, 爲內外句。”

[표 39] 칠언율시와 <고산가> 1장의 선율 유형 비교

칠언율시(4연)		<고산가> 1장(3연)	
제1연	A(선율형㉔+선율형㉕)	제1연	A(선율형㉔+선율형㉕)
제2연	B(선율형㉔'+선율형㉕')	제2연	B(선율형㉔') + C(선율형㉕'')
제3연	C(선율형㉔''+선율형㉕'')		
제4연	D(선율형㉕+선율형㉔)	제3연	D(선율형㉕+선율형㉔)

위 [표 39]를 보면, 칠언율시는 4연, <고산가> 1장은 3연으로 <고산가>가 칠언율시보다 1연 더 짧지만 A(내구·외구)-B(내구)-C(외구)-D(내구·외구)의 선율 유형을 모두 사용하는 것을 알 수 있다. 따라서 <고산가> 10장은 각각 ‘기-승-전-결’의 형식을 이루고 있다.

[표 40] <고산가> 각 장의 형식

연	선율 유형	형식
제1	A(선율형㉔+선율형㉕)	기(氣)
제2	B(선율형㉔') + C(선율형㉕'')	승(承) · 전(傳)
제3	D(선율형㉕+선율형㉔)	결(結)

<고산가>는 우리말 시이기 때문에 각 구마다 글자 수가 다르지만, 7언을 기준으로 하여 <고산가> 1장의 기본 선율을 정리하면 다음과 같다.

[표 41] <고산가> 1장의 기본 선율

聯 句 字	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
首	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	角	宮	角	徵	變徵	商	角	角	徵	角	宮	商	變徵	角
	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑
第二	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	變徵	商	變徵	羽	徵	角	變徵	徵	變宮	徵	角	變徵	羽	徵
	蕤	太	蕤	南	林	姑	蕤	林	應	林	姑	蕤	南	林
尾	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성
	角	徵	角	宮	商	變徵	角	角	宮	角	徵	變徵	商	角
	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑

위 [표 41]은 <고산가> 1장의 선율을 이루는 기본 골격 선율이 된다. 이 기본 골격 선율이 어떻게 활용되는지 알기 위해 다음으로 살펴볼 것은 ‘전어성(轉語聲)은 구결의 예’를 썼다는 점이다. ‘구결의 예’는 다음과 같다.

우리나라 사람들은 한문을 읽을 때 구결이 끊어지는 곳에서는 으레 우리말[土音]로 구결(口訣)을 붙인다. 지금 사언의 악장을 노래할 때에는 구결을 전혀 쓰지 않지만, 오언과 칠언의 근체시(近體詩)에는 구결을 쓸 필요가 없는 경우도 있고 쓰지 않을 수 없는 경우도 있다. 이는 상황에 따라 스스로 결정할 일이지만, 만일 노래하는 사람이 구결을 쓴다면 금을 연주하는 사람 또한 구결이 끊어지는 곳에서는 마지막 글자의 성(聲)을 그대로 써서 한두 개의 성(聲)을 거듭 연주하여 이에 호응한다.²⁶³⁾

263) 『省齋集』別集, 卷4, 43, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 各體詩詞配律, “【東人讀文字, 例於句絕處, 有土音口訣. 今歌四言樂章, 並不用口訣, 惟於五七言近體, 有不須用處, 有不能不用處. 此在臨時自裁之, 若歌者用口訣, 彈琴者亦於句絕處, 仍用末字聲, 重彈一二聲

노래하는 사람이 구결을 쓰면 금(琴)이 마지막 글자의 성(聲)을 한두 차례 반복해서 친다는 점에 비추어 볼 때, 노래하는 이도 구결에 마지막 글자의 음을 붙여서 이어 불렀을 것이다. 즉, 구결은 앞 글자의 음을 반복해서 부르는 데, 전어성은 구결의 예를 따른다고 하였기에 전어성 또한 앞 글자의 음을 반복해서 부른다.²⁶⁴⁾

전어성은 그 말을 그대로 풀면 ‘말이 변하는 소리(轉語聲)’라는 뜻인데, 형용사와 동사의 활용 시 어미가 변하는 것을 뜻하는 듯하다. 즉, 전어성은 ‘형용사와 동사의 어미변화로 이루어진 글자의 성(聲)’으로 해석할 수 있다. 실제로 <고산가>의 악보를 살펴보면, 형용사·동사의 어미변화 부분과 일부 조사(助詞)의 음은 울자가 없고 굵은 점만 찍혀 있는데, 이는 바로 앞의 음을 반복하라는 뜻이다.²⁶⁵⁾ 따라서 <고산가>의 각 구를 이루는 주요 선율은 전어성을 뺀 노랫말에 붙은 음으로 구성된다.

마지막으로 율의 배치에 ‘장단구’, 즉 ‘사(詞)’의 율격을 어떻게 적용했는지 밝히려면, 각 구의 노랫말에서 앞의 음을 반복하는 조사와 전어성을 모두 뺀 글자 수를 먼저 파악해야 한다. 장단구의 율의 배치는 각 구의 글자 수에 따라 칠언율시의 1구 7성의 선율을 변용하는 방식이기 때문이다. <고산가>의 가사와 선율 중 전어성에 해당하는 것은 괄호로 표기하여 각 구를 이루는 글자 수와 성(聲)의 수를 파악하고, 칠언율시의 선율 유형을 본떠 <고산가> 제1~2장의 선율 유형을 정리하면 [악보 34]와 같다.²⁶⁶⁾

以應之。】”

264) 앞의 음을 반복하는 부분은 [악보 34]의 울자보에 ‘ㄴ’로 표시하였다.


265) 이때 굵은 점은 하나만 찍혀있지만 노랫말이 ‘노라’, ‘이로다’ 등 2~4자로 이루어진 경우, 한 음절에 한 음씩 넣어서 해당 노랫말을 떼어 부르느냐, 아니면 한 음에 여러 음절을 붙여서 이어 부르느냐의 문제가 생긴다. 유중교는 “전어성(轉語聲)은 구결(口訣)의 예를 써서 정율(正律)에 들어맞지 않다”고 한 바 있는데, 이를 감안해보면 한 음에 여러 음절을 붙여 이어 부른 것으로 보인다. 정율에 들어맞지 않는다는 것은 1자1음식(一字一音式)에 들어맞지 않는다는 뜻으로 해석할 수 있기 때문이다.

266) 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 현가(유중교作) 악보” 참조.

[악보 34] <고산가> 제1~2장

1 **A** 5언 ㉠ 4언 ㉡


제1연



高 山 九 曲 潭 (을) 사 람 (이) 모 르 (더니)
 姑 黃 太 蕤 姑 " 姑 林 " 姑 黃 "

B (내) 5언 ㉠' **C** (외) 4언 ㉡"

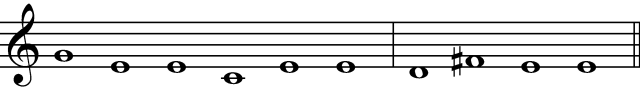
제2연



誅 茅 來 卜 居 (헉니) 벗 님 (네) 다 오 (신다)
 蕤 太 姑 林 蕤 " 林 應 " 林 姑 "

X 4언 ㉡'" [박환] 3언 ㉠ [박환]

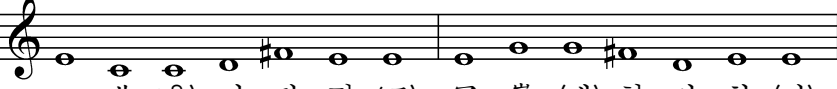
제3연



武 夷 (을) 想 像 (헉고) 學 朱 子 (헉오리라)
 林 姑 " 黃 姑 " 太 蕤 姑 "

2 **A** 5언 ㉠ 5언 ㉡

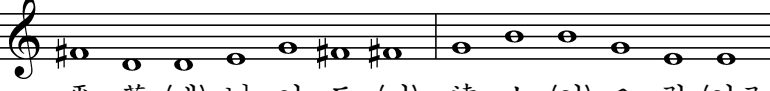
제1연



一 曲 (은) 어 티 믹 (고) 冠 巖 (예) 히 비 켜 (다)
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

B (내) 5언 ㉠' **C** (외) 4언 ㉡"

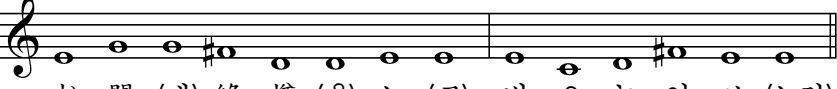
제2연



平 蕪 (예) 님 거 드 (니) 遠 山 (이) 그 림 (이로다)
 蕤 太 " 姑 林 蕤 " 林 應 " 林 姑 "

D 5언 ㉡ 5언 ㉠

제3연



松 間 (예) 綠 樽 (을) 노 (코) 벗 오 는 양 보 (노라)
 姑 林 " 蕤 太 " 姑 " 姑 黃 太 蕤 姑 "

***A**...**D**는 율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.
 ***a**...**a**'와 **b**...**b**'는 각각 동형진행 관계이다.
 *율자보에서 ' ' ' 표시는 앞의 음을 반복한다는 뜻이다.

[악보 34]의 <고산가> 제1장을 보면, 제1연은 율시의 선율 유형 중 A를 사용했고 내구는 5언의 선율형㉔를, 외구는 4언의 선율형㉕를 썼다. 제2연의 내구는 율시의 선율 유형 중 B의 내구, 5언의 선율형㉔'를 썼다. 제2연 외구는 율시의 선율 유형 중 C의 외구, 4언의 선율형㉕"를 썼다. 제3연은 율시의 선율 유형 중 D를 썼으나, 미연(尾聯)의 내구와 외구에 오는 4언은 모두 박환하기 때문에 제3연의 선율 유형은 X로 표기했다. 내구는 4언의 선율형㉕를 박환한 선율형㉕'"를 썼고, 외구는 3언 선율형㉔ '蕤太姑'의 앞 2성을 서로 박환하여 '太蕤姑'로 썼다. 제2장의 선율 또한 제1연은 율시의 선율 유형 중 A를, 제2연은 B와 C를, 제3연은 D를 썼으며 각 구의 글자 수에 따라 음을 붙였음을 알 수 있다.

아래 [악보 35]의 제5장 제3연 외구의 선율은 3언이기 때문에 사(詞)의 율격대로라면 '蕤 " 太姑 "'²⁶⁷⁾가 되어야 하나, 유중교는 '姑 " 蕤姑 "'로 선율을 짜넣었다. 유중교는 3언의 구절 중에는 중성을 붙여야 할 곳이 있다고 했는데²⁶⁸⁾ 이 부분을 중성을 써야할 곳으로 보고 중성인 '姑'을 중복해서 넣은 것으로 보인다.

또한 일부 선율은 해당 구의 글자 수에 따른 장단구 사의 기본 율격을 그대로 쓰지 않고 다른 글자 수의 선율을 변용하기도 했다. [악보 35]의 제9장 제2연 외구의 선율은 7언이기 때문에 7언 ㉕"의 선율 '林應林 " 姑蕤南林'을 써야하나, 6언 ㉕"를 사용했고 '林應姑蕤南林'의 제4성과 제5성 사이에 선율 유형 C의 중성인 '林'을 추가하여 '林應姑 " 蕤林南林'로 구성했다.²⁶⁹⁾

267) (")은 앞의 음을 반복한다는 뜻이다.

268) "3언의 구절에서도 또한 마땅히 먼저 중성을 붙여야할 곳이 있고, -가령 '산아아수야양(山峩峨水洋洋 산은 높고 물을 넓다)'이라고 할 때에는 '산'과 '수'자에 마땅히 중성을 붙여야한다.- 마땅히 뒤에 중성을 붙여야할 곳이 있는데, -가령 '노자작앵무배(鸛鵲酌鸛鵲盃)'라고 할 때에는 '작'과 '배'자에 마땅히 중성을 붙여야한다.- 모두 이러한 경우다." (『省齋集』別集, 卷4, 35, 「絃歌軌範」, 附錄, '詩律新格', 長短句詞律格, "又如三言句, 亦有合先著中聲處。【如云山峩峨水洋洋山水字, 合著中聲。】有合後著中聲處, 【如云"鸛鵲酌鸛鵲盃", 酌盃字, 合著中聲】皆是也。")

269) 다음 [표 42]에 <고산가>의 선율 유형을 정리하면서 장단구 사의 기본 율격을 변용한 것으로 보이는 부분에는 * 표시를 붙였다.

[악보 35] <고산가> 제5장과 제9장

5 [A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

四曲 (은) 어 되 밍 (고) 松 崖 에 히 념 거 다
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

[B] (내) 4언 ㉠' [C] (외) 6언(4+2) ㉡"

제2연

潭 心 巖 影 (은) 온 갓 빛 치 즘 저 (서라)
 蕤 太 蕤 南 " 林 應 林 姑 蕤 林 "

[D] 6언(4+2) ㉡ 3언 ㉠*

제3연

林 泉 (이) 깃 도 룩 조 흐니²⁷⁰ 興 (을) 계 워 (흐노라)
 姑 林 " 姑 黃 " 太 姑 姑 " 蕤 姑 "

: (중략)

9 [A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

八曲 (은) 어 되 밍 (고) 琴 灘 (에) 달 이 발 (거대)
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

[B] (내) 4언 ㉠' [C] (외) 6언 ㉡" + 1언(중성)*

제2연

玉 軫 金 徽 (로) 數 三 曲 (을) 노 림 나 리
 蕤 太 蕤 南 " 林 應 姑 " 蕤 林 南 林

[D] 5언 ㉡ 3언 ㉠ [박환]

제3연

古 調 (를) 알 니 업 (스네) 혼 자 즐 겨 (흐노라)
 姑 林 " 蕤 太 姑 " 黃 姑 林 姑 "

이와 같이 유종교는 칠언장편의 율격 중 단편체를 만드는 방식을 써서 <고산가>의 기본 선율 유형을 정한 뒤, 사(詞)의 율격을 써서 전어성을 뺀 각 구의 글자 수를 기준으로 선율을 배치하였고, 전어성은 구결의 예를 써서 그 앞의 음을 반복하는 방식으로 <고산가>의 선율을 지었다.

<고산가>의 선율 유형과 형식을 표로 정리하면 [표 42]와 같다.

[표 42] <고산가>의 선율 유형과 형식

장	연	선율 유형	형식
제1장	제1연	A 5언 ㉠ + 4언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 5언 ㉠' + C(외) 4언 ㉢''	承·傳
	제3연	X 4언 ㉢''' [박환] + 3언 ㉠ [박환]*	結
제2장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 5언 ㉠' + C(외) 4언 ㉢''	承·傳
	제3연	D 5언 ㉢ + 5언 ㉠	結
제3장	제1연	A 5언 ㉠ + 4언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 5언 ㉠' + C(외) 4언 ㉢''	承·傳
	제3연	D 6언(4+2) ㉢ + 6언(4+2) ㉠	結
제4장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 4언 ㉠' + C(외) 6언(4+2) ㉢''	承·傳
	제3연	X 4언 ㉢''' [박환] + 5언 ㉠*	結
제5장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 4언 ㉠' + C(외) 6언(4+2) ㉢''	承·傳
	제3연	D 6언(4+2) ㉢ + 3언 ㉠*	結
제6장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 4언 ㉠' + C(외) 5언 ㉢''	承·傳
	제3연	X 4언 ㉢''' [박환] + 4언 ㉢''' [박환]	結
제7장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 3언 ㉠' + C(외) 6언(4+2) ㉢''	承·傳
	제3연	D 5언 ㉢ + 3언 ㉠ [박환]*	結

270) ‘흐니’도 전어성이기 때문에 앞의 太를 반복해야 하나 유종교는 예외적으로 姑를 배치했다.

장	연	선율 유형	형식
제8장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 5언 ㉠' + C(외) 4언 ㉢''	承·傳
	제3연	D 5언 ㉢ + 5언 ㉠	結
제9장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 4언 ㉠' + C(외) 6언 ㉢''+1자(중성) *	承·傳
	제3연	D 5언 ㉢ + 4언 ㉠[박환]	結
제10장	제1연	A 5언 ㉠ + 4언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 4언 ㉠' + C(외) 4언 ㉢''	承·傳
	제3연	D 5언 ㉢ + 4언 ㉠[박환]	結

(2) <옥계조(玉溪操)>

<옥계조(玉溪操)>는 이이가 주희의 ‘무이도가’를 본떠 시조 ‘고산가’를 지은 것처럼, 유중교 또한 우리말로 시조를 짓고²⁷¹⁾ 거기에 선율을 붙여 만든 현가(絃歌)이다.²⁷²⁾

271) 유중교는 1876년 45세에 옥계를 주제로 한 한시(漢詩), ‘옥계구가’도 지었으나 한시에 곡을 붙인 악보는 전해지지 않는다. 그러나 ‘옥계구가’는 총 10장이고, 각 1장이 칠언절구의 형식으로 되어 있기 때문에 앞서 살펴본 칠언절구의 율격으로 각 장에 선율을 붙여 부를 수 있다. ‘옥계구가’의 전문은 다음과 같다.
‘玉溪九歌’ 華嶽山前處士家。玉溪一帶最堪誇。客來未必尋源去。聽我琴中九疊歌。
一曲神龍臥古湫。晴雷隱隱洞天幽。熬過心炷低迴久。欲問行藏第一謀。[臥龍湫] 二
曲古松流水邊。於焉絃誦送長年。最憐臺上丈人石。鎮物千秋獨毅然。[撫松巖] 三曲
晴川顯氣融。濯纓眞樂問濂翁。要知霽月光風意。祇在尋常游泳中。[濯纓瀨] 四曲
泠泠鼓瑟灘。喚醒俗耳轉清寒。撫絃欲和峨洋操。莫謂今人解聽難。[鼓瑟灘] 五曲
愀然仰釣臺。一絲扶鼎彼誰哉。滔滔試看今天下。隻手還能倒挽迴。[一絲臺] 六曲
晶澄秋月潭。太虛一面此中函。願同山外諸君子。臨水劇論千載心。[秋月潭] 七曲
層巒聳半天。霜楓萬樹夕陽邊。應憐我輩太蕭索。剩借文章滿眼前。[青楓峽] 八曲
深淵伏大龜。神州休運定何時。殷勤護得人文在。佇聽雷聲半夜飛。[龜游淵] 九曲
將窮境轉佳。倚筇隨處弄清波。逍遙莫念歸來晚。自有源頭止宿家。[弄溪] (『省齋集』, 卷1, 19a-20a, 「詩」, 「玉溪九歌」)

272) <옥계조>에서 ‘옥계’는 경기도 가평군 가평읍 승안리에 있는 계곡을 가리킨다. 옥계는 조종암 대룡단의 북쪽에 있는 계곡으로서, 『성재집』 권38 「가하산필(柯下散筆)」 「가릉군 옥계산수기(嘉陵郡玉溪山水記)」에 유중교가 문인들과 함께 옥계에 가서 구곡(九曲)을 정한 경위가 적혀있다. 유중교는 「현가궤범」에서 <옥계조>에 대해 다음과 같이 설명했다. “옥계조(玉溪操)는 나 유중교가 지은 것이다. 냇물은 가평

<옥계조>는 『성재집』 권1 「금조(琴操)」에 악보 없이 노랫말만 수록되어 있고, 「현가궤범」에는 노랫말과 함께 율자보가 적혀있다. 「금조」에 수록된 <옥계조> 제목 옆에는 ‘삼첩(三疊)’이라고 부기되어 있는데, 삼첩은 중국의 <양관삼첩(陽關三疊)>에서 유래한 말로 시나 노래에서 같은 구절을 세 번 반복하는 것을 말한다. 그러나 「현가궤범」에 수록된 <옥계조> 악보에는 삼첩이라는 표기가 없고, “右三章，一章四句，一章十句，一章九句.”라는 기록만 있다. <옥계조>는 전체 3장으로서, 제1장은 4구, 제2장은 10구, 제3장은 9구로 각 장의 길이가 불규칙하지만, 각 장의 선율은 모두 율시 제1연[首聯]의 선율을 써서 시작하고 제4연[尾聯]의 선율을 써서 맺는다. 이렇듯 전체 3장의 선율 구조가 각 장의 선율을 한 번씩 맺고 가는 형태로 구성되었기 때문에 3절이라는 의미로서 ‘삼첩’이라 표기한 것으로 보인다.

<옥계조> 초장의 선율은 다음 [악보 36]과 같다.²⁷³⁾

(加平)의 화악산(華岳山) 아래에 있고, 아홉 굽이가 있는데, 첫번째는 와룡추(臥龍湫)이고, 두번째는 무송암(撫松巖)이고, 세번째는 탁영뢰(濯纓瀨)이고, 네번째는 고슬탄(鼓瑟灘)이고, 다섯번째는 일사대(一絲臺)이고, 여섯번째는 추월담(秋月潭)이고, 일곱번째는 청풍협(靑楓峽)이고, 여덟번째는 구유연(龜遊淵)이고, 아홉번째는 농원계(弄源溪)이다. 이 조는 모두 3장인데, 첫번째 장은 첫번째 굽이에 속하고, 마지막 장은 아홉번째 굽이에 속하며, 가운데 장은 그 사이의 일곱 굽이를 서술하였다. 본래 금율로 지은 것이므로 이제 건방지게 내 맘대로 여기에 덧붙인다.”(『省齋集』別集, 卷4, 46, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, 東謠律格, “【王溪操者, 重教作也. 溪在加平華岳山下, 有九曲, 一曰“臥龍湫”, 二曰“撫松巖”, 三曰“濯纓瀨”, 四曰“鼓瑟灘”, 五曰“一絲臺”, 六曰“秋月潭”, 七曰“靑楓峽”, 八曰“龜遊淵”, 九曰“弄源溪”. 操凡三章, 初章屬第一曲, 終章屬第九曲, 中章叙中間七曲. 蓋本爲琴律作, 故今謾附此. 】”)

273) <고산가>와 마찬가지로 가사와 선율 중 전어성에 해당하는 것은 괄호로 표기하였고, 칠언율시의 선율 유형을 본떠 <옥계조>의 선율 유형을 표기했다.

[악보 36] <옥계조> 초장

1

[A] (내) 6언(3+3) ㉠ [B] (외) 7언 ㉡'

제1연 [上聯]



紫陽琴빛기안(고)玉溪洞門도라드(니)
姑黃林蕤太姑"蕤南蕤太姑林蕤"

[C] (외) 5언 ㉢" [D] (외) 7언 ㉠

제2연 [下聯]



古湫(예)능은龍(이)즈최소릭반기느(듯)
林應"南蕤林"姑黃姑林蕤太姑"

*[A]...[D]는 을시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.
 *㉠...㉠"와 ㉡...㉡"는 각각 동형진행 관계이다.
 *을자보에서 ' " ' 표시는 앞의 음을 반복한다는 뜻이다.

<옥계조> 초장은 4구 2연으로서, 절구와 같은 형태이다. 앞 절에서 살펴 보았듯이 절구의 제1연은 을시의 제1장(A) 내구와 제2장(B) 외구를 쓰고, 절구의 제2연은 을시의 제3장(C) 외구와 제4장(D) 외구를 쓴다. 이에 따라 2연으로 된 <옥계조> 초장 또한 제1연은 A(내구)와 B(외구), 제2연은 C(외구)와 D(외구)로 구성했다. 따라서 <옥계조> 초장은 '기-승-전-결'의 형식을 이루고 있다. 각 구를 이루는 선율은 각 구의 글자 수에 따라 장단구사의 을격을 써서 선율을 배치했다.²⁷⁴⁾

[악보 37] <옥계조> 중장

2 [A] 6언(3+3) ㉠ 6언(3+3) ㉡

제1연



撫松巖(예)수건걸(고)濯纓瀨(예)갓근씨(셔)
姑黃林"蕤太姑"姑林黃"太蕤姑"

274) 본고 말미에 각 구의 글자 수에 따른 선율을 예보로 수록했다. “부록 1. 유종교 현가의 기초 선율” 참조.

제2연

[B] 6언(3+3) ㉑' 6언(3+3) ㉒'

鼓瑟灘 (이) 어 디 믹 (오) 一絲壺 (를) 지 나 겨 (다)
 蕤太南 " 林姑蕤 " 蕤南太 " 姑林蕤 "

제3연

[C] 6언(3+3) ㉑" 6언 ㉒" 중 5언

秋月潭 一輪月 (은) 千載心 (이) 두 렷 (고)
 林姑應南蕤林 " 林應姑 " 蕤林 "

제4연

[B] 6언(3+3) ㉑' 6언(3+3) ㉒'

靑楓峽 萬仞壁 (은) 北極星 (을) 맛 처 잇 (네)
 蕤太南林姑蕤 " 蕤南太 " 姑林蕤 "

제5연

[D] 1자(중성) + 3언 ㉒"[박환] 7언 ㉑

窟 (노라) 巖下龜 (아) 神州休運 어 니 켜 (오)
 姑 " 太蕤姑 " 姑黃姑林蕤太姑 "

<옥계조> 중장은 10구 5언으로서, 배율과 같은 형태이다. 따라서 제1연은 율시의 수련(首聯)인 제1연 A를 쓰고, 제2연부터 제4연까지는 율시의 제2연 B와 제3연 C를 번갈아 썼으며, 제5연은 율시의 미련(尾聯)인 제4연 D를 써서 구성했다. 즉, ‘기-승-전-승-결’의 형식을 이루고 있다.

각 구의 선율은 해당 선율 유형을 토대로 글자 수에 따라 장단구 사의 율격을 써서 배치했다. 제1연에서 제4연까지 6언(3자+3자)의 배율 법칙을 썼는데, 제3연 외구는 5언의 선율임에도 6언의 법칙을 쓴 점이 특이하다. 본래 5언 ㉒ ‘林應南 " 蕤林 ’’를 써야하나, 6언(3자+3자) ㉒ ‘林應姑蕤南林’에서 제5성인 ‘南’을 빼고 ‘林應姑 " 蕤林 ’’를 썼다. 제5연 내구에서는 4언 ㉒"[박환]을 써서 ‘林 " 姑黃姑 ’’가 되어야 하나, 첫 1언은 선율 유형 D의

중성인 ‘姑’를 쓰고 이어 3언 ㉞ ‘蕤太姑’를 박환한 ㉞” ‘太蕤姑’를 썼다.

이렇듯 우리말 시조에 장단구 사의 율격을 써서 선율을 붙일 때 다소간 변용을 하는 모습을 보인다. 이와 관련하여 유중교는 장단구 사의 율격에 대한 설명에서 “대략은 이와 같지만 문리(文理)와 곡절(曲折)에 따라 임시로 옮겨 바꾸며, 이 형식에 구애받지 않는다.”²⁷⁵⁾고 한 바 있다. 따라서 장단구 사의 율격은 기본 형식이 있지만 변통이 가능한 법칙이라 할 수 있다.

또한 유중교는 “한 구절만 있고 대구가 없는 것은 또한 글의 뜻이 어떠한가를 잘 살펴서, 만일 위 구절을 맺는 글이라면 외구의 체제를 쓰고, 아래 구절을 일으키는 글이라면 내구의 체제를 쓴다.”고 했다. 이와 같은 경우를 아래 [악보 38] <옥계조> 종장의 제4연 내구에서 볼 수 있다.

[악보 38] <옥계조> 종장

제1연

㉞ 5언 ㉞ 5언 ㉞

洞 天 (이)豁 然 開 (히) 弄 溪 (가) 여 의 (로다)
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 黃 " 太 姑 "

제2연

㉞ 5언 ㉞' 6언 ㉞'

童 子 (아) 슬 부 어 (라) 거 문 고 (의) 줄 고 루 (고제)
 蕤 太 " 姑 林 蕤 " 蕤 南 太 " 姑 林 蕤 "

제3연

㉞ 6언(3+3) ㉞" 4언 ㉞"

武 夷 溪 九 曲 歌 (를) 次 第 로 和 答 (히)
 林 姑 應 南 蕤 林 " 林 應 " 林 姑 "

275) 『省齋集』別集, 卷4, 35, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “大略如此, 其隨文理曲折, 臨時推遷, 又不拘此格。”

제4연

[B] (내) 7언 (a')

玉女峰上千年鶴 (이)
蕤太蕤南林姑蕤 "

제5연

[D] 6언(3+3) (b) 5언 (a)

古 今 調 (예) 同 不 同 (을) 아 는 (다) 모 르 는 (다)
姑 林 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 黃 " 太 蕤 姑 "

<옥계조> 종장은 9구 5언으로, 배율과 같은 형태이다. 따라서 제1연은 율시의 수련(首聯)인 제1연 A를 쓰고, 제2연부터 제4연까지는 율시의 제2연 B와 제3연 C를 번갈아 썼으며, 제5연은 율시의 미련(尾聯)인 제4연 D를 써서 구성했다. 제1, 2, 3, 5연은 내·외구의 대구를 이루나 제4연은 대구 없이 한 구절로만 되어 있다. 제4연 노랫말의 내용을 보면 제5연으로 이어지기 때문에²⁷⁶⁾ 제4연의 선율은 내구의 체제를 써서 율시의 선율 유형 B(내구) 7언 (a')로 구성했음을 알 수 있다. 따라서 제1~5연은 선율 유형 A-B-C-B(내)-D로 구성되며, '기-승-전-승-결'의 형식을 이룬다. 각 구의 선율은 초장, 중장에서처럼 글자 수에 따라 장단구 사의 율격을 써서 배치했다.

한편, <옥계조>의 노랫말은 『연와수견록(淵窩隨見錄)』²⁷⁷⁾에도 수록되어 있는데, 「옥계구곡가(玉溪九曲歌)」라는 이름으로 선율 없이 노랫말만 기록되어 있다.²⁷⁸⁾ 또 제목 밑에 '성재선생문집중(省齋先生文集中)'이라는 설명

276) 노랫말을 번역하면, 제4연 "옥녀봉 위에 사는 천년 묵은 학이여" 제5연 "옛날 곡조와 지금 곡조의 같음과 다름을 아는가 모르는가"로 내용이 이어진다.

277) 국립중앙도서관 소장(한古朝93-141)으로 저자와 발행연도는 미상이다. 본래 책 표제가 없었으나 국립중앙도서관에서 정리하면서 9면 시작 부분에 쓰인 '연와수견록'을 책 제목으로 달았다. 율곡 이이, 화서 이항로, 성재 유중교, 전재 임헌희와 간재 전우 등과 관련된 글들을 주로 담고 있어 화서학파와 간재학파와 관련된 인물 또는 화서학파 유중교 계열의 문인이 편찬했을 가능성이 높다. 이상원, 앞의 논문, 118-120쪽.

278) 『淵窩隨見錄』 7-8面, 「玉溪九曲歌」【省齋先生文集中】 "紫陽琴. 빗기메고. 玉溪洞

이 있고, 노랫말 뒤에는 다음과 같은 글이 적혀있다.

노래하는 사람과 금을 연주하는 사람은 모두 긴장을 풀고 심기를 평온하게 하여 길게 읊고 느리게 연주한다. [이는] 듣는 이로 하여금 아래를 굽어보는 것과 위를 우러러보는 것[俯仰]²⁷⁹⁾, 아래로 흐르는 것과 위로 솟은 것[流峙]을 알게 하여 천고의 뜻을 길고 아득하게 느끼게 하려함이다.²⁸⁰⁾

위의 글로 미루어 보면, 『연와수견록』에는 비록 선율이 기보되지 않았지만 「옥계구곡가」가 현가로 불렸음을 알 수 있고 『연와수견록』의 편자 또한 그 노래를 아는 사람이었을 것이다. 이로써 유중교의 <옥계조>가 기록으로만 남아있는 것이 아니라 실제로 연주되었으며, 그 노래는 느리고 장중한 형태였음을 알 수 있다.

<옥계조>의 선율 유형과 형식을 표로 정리하면 [표 43]과 같다.

-
- 門。도라드니。古湫의。누은용이。조최소리。반기논듯【初章】撫松岩의。슈건글고。濯纓瀨의。가근씨찌。鼓瑟灘이。어딴미오。一絲臺을。지나거다。秋月潭。一輪月은。千載心이。두렷호고。靑楓峽萬仞壁은。北極星을。밧쳐잇네。뭇노라。巖下龜。神州休運。어는씨노【中章】洞天。豁然開호니。弄溪溪가。여기로다。童子아。술부어라。거문고의。줄고루고저。武夷溪。九曲歌을。차제로。和答호니。玉女峰上。千年鶴이。古今調의。同不同을。아는다。모르는다【終章】”
- 279) 『맹자』의 ‘부앙불괴(俯仰不愧)’에서 인용한 말인 듯하다. 부앙불괴는 굽어보나 우러러보나 부끄러움이 없다는 뜻으로, 하늘을 우러러보나 세상을 굽어보나 양심(良心)에 부끄러움이 없음을 말한다.
- 280) 『淵窩隨見錄』 8面, 「玉溪九曲歌」, “歌者彈者, 皆舒神平氣, 長吟緩節. 要使聽者, 認取俯仰流峙, 曠感千古之意.”

[표 43] <옥계조>의 선율 유형과 형식

장	연	선율 유형	형식
제1장	제1연	A(내) 6언(3+3) ㉠ + B(외) 4언 ㉡	氣 · 承
	제2연	C(내) 5언 ㉢" + D(외) 7언 ㉠	傳 · 結
제2장	제1연	A 6언(3+3) ㉠ + 6언(3+3) ㉡	氣
	제2연	B 6언(3+3) ㉠' + 6언(3+3) ㉡'	承
	제3연	C 6언(3+3) ㉢" + 6언 ㉡" 중 5언	傳
	제4연	B 6언(3+3) ㉠' + 6언(3+3) ㉡'	承
	제5연	D 1자(중성)+3언 ㉢"[박환] + 7언 ㉠	結
제3장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉡	氣
	제2연	B 5언 ㉠' + 6언 ㉡'	承
	제3연	C 6언(3+3) ㉢" + 4언 ㉡"	傳
	제4연	B(내) 7언 ㉠'	承
	제5연	D 6언(3+3) ㉡ + 5언 ㉠	結

6) 율시, 절구, 배율, 사, 부, 동요의 율격 관계

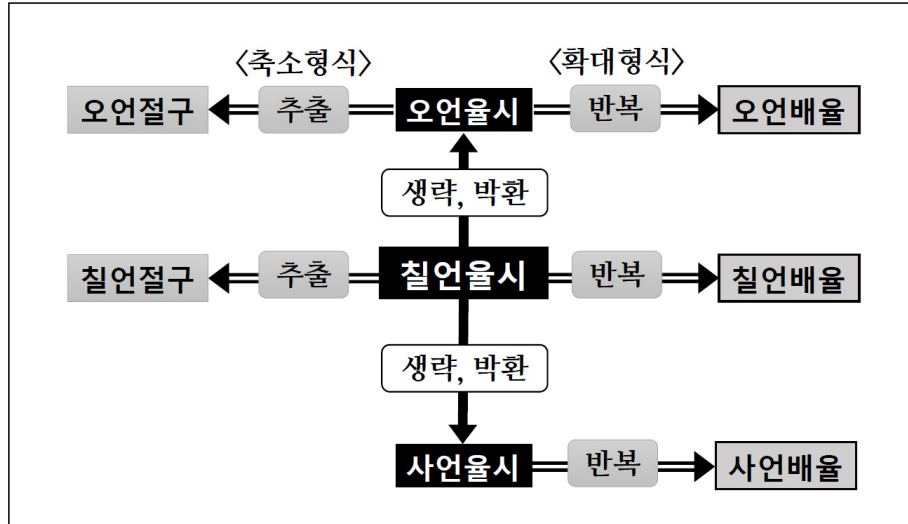
율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 부(賦), 동요(東謠) 등 모든 시가(詩歌)의 율격은 칠언율시의 율격을 토대로 하여 변용하는 방식을 취했다. 칠언율시를 시가, 즉 현가 율격의 기준으로 세운 것은 여러 시 중 칠언율시가 시의 체제, 즉 격률적 규칙이 가장 완전하기 때문이다.²⁸¹⁾

칠언율시의 율격과 이것으로부터 변용되어 파생된 율시, 절구, 배율의 율

281) 유중교는 이에 대해 다음과 같이 설명했다. “시의 체제의 변화는 오언이 먼저 나오고, 칠언이 뒤에 나왔으며, 고시(古詩)가 먼저 나오고, 율시(律詩)가 뒤에 나왔다. 그렇지만 그 장구(章句)의 체재(體裁)는 칠언사운[칠언율시]에 이르러 완전히 갖추어졌다. 따라서 이제 이에 의거하여 격식을 세우고, 그 나머지는 이를 미루어 적용한다.”(『省齋集』 別集, 卷4, 28, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 七言四韻律格, “詩體之變, 五言先出而七言後出, 古詩先出而律詩後出. 然其章句體裁, 至七言四韻律而極備. 故今且據此立格, 以推其餘.”)

격 관계를 그림으로 정리하면 다음 [도판 3]과 같다.²⁸²⁾

[도판 3] 율시, 절구, 배율의 율격 관계



율시의 율격을 만들 때에는 칠언율시를 먼저 구성하고, 이를 토대로 오언율시와 사언율시의 율격을 만들었다. 칠언율시 4연의 음악적 구조는 ‘기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)’의 형식을 지녔다. 칠언율시의 제1연[首聯]은 제시부로서 기(起)이고, 제2연[頷聯]은 제1연의 중성을 1성 위로 올려 동형진행함으로서 승(承)이 되며, 제3연[頸聯]은 제2연의 중성을 다시 1성 위로 올려 전(轉)이 되며, 제4연[尾聯]은 제1연의 중성으로 돌아가되 내구와 외구를 박환하여 맺는 결(結)이 된다.

이 칠언율시를 바탕으로 오언율시와 사언율시의 율격을 구성할 때에는 ‘기-승-전-결’의 음악적 구조는 그대로 따르되, 한 구를 이루는 글자 수에 맞춰서 칠언율시 1구 7성(聲) 중 일부를 생략하거나 일부 성끼리 자리 뒤바꿈(박환)을 했다. 따라서 오언율시와 사언율시는 칠언율시 각 구의 성을 생

282) 위 그림에서 좌우 방향의 화살표는 ‘구(句)’ 또는 ‘연(聯)’을 단위로 하여 추출하거나 반복하는 것을 뜻하고, 상하 방향의 화살표는 ‘성(聲)’ 단위의 변화를 나타내는 것으로 1구 7성에서 일부 성을 생략하거나 박환하는 것을 뜻한다. 즉, 좌우 방향은 ‘형식’의 구성을 뜻하고, 상하 방향은 ‘선율’의 구성을 뜻한다.

락, 박환하여 만든 단구(短句) 음악이라 할 수 있다. 이렇듯 율시의 음악적 형식은 모두 ‘기-승-전-결’을 이룬다.

절구의 율격을 만들 때에는, 율시 제1연의 내구, 제2연의 외구, 제3연의 외구, 제4연의 외구를 각각 절구의 제1, 2, 3, 4구에 썼다. ‘기-승-전-결’을 이루는 율시의 제1연부터 제4연까지의 선율을 고루 1구씩 추출해서 썼기 때문에, 절구의 음악적 형식 또한 기-승-전-결을 이룬다. 단, 율시의 1연에서 1구씩을 추출해서 썼기 때문에 축소형식이라 할 수 있다.

배율의 율격을 만들 때에는 제1연과 마지막 연은 율시의 제1연[首聯]과 제4연[尾聯]을 각각 그대로 쓰고, 중간 부분의 연은 율시의 제2연[頷聯]과 제3연[頸聯]을 순환 반복하여 썼다. 율시의 음악적 형식은 제1연이 기, 제2연이 승, 제3연이 전, 제4연이 결이기 때문에 배율의 음악적 형식은 ‘기-승-전-승-전-승-전-...-결’이 된다. 이때 총 연의 개수가 홀수인 배율은 ‘기-승-전-승-전-...-승-결’로서, 전을 거치지 않고 승에서 결로 끝나기도 한다. 유중교가 이를 ‘전-승-결’로 구성한 것은 절선승강에 따라 선율의 변화를 주기 위해서로 보인다. ‘전-결’로 마치기 위해서는 ‘전-전-결’로 구성해야 하는데, ‘전’에 해당하는 선율이 두 번 반복되는 것을 피하기 위해서로 보인다. 이렇듯 배율은 율시의 기-승-전-결 음악형식에 토대를 두고 승·전에 해당하는 율시의 제2, 3연을 반복하여 구성함으로써 ‘기-승-전-승-전-...-승-(전)-결’의 구조를 이루었다. 따라서 배율은 율시의 확대형식이라 할 수 있다.

사의 율격은 배율의 형식과 율시의 선율을 배합하여 만들었다. 이에 배율의 율격에 따라 사의 각 연을 구성하며, 제1연과 마지막 연은 율시의 제1연[首聯]과 제4연[尾聯]을 각각 쓰고, 중간 부분의 연은 율시의 제2연[頷聯]과 제3연[頸聯]을 순환 반복하여 썼다. 한 연을 이루는 구가 짝을 이루지 못하고 한 구절로만 구성될 때에는 노랫말의 전개를 고려하여 내구 또는 외구를 택하여 썼다. 각 구에 성(聲)을 배치할 때는 각 구를 이루는 글자 수(3언, 4언, 5언, 6언, 7언, 8언, 9언 등)에 따라 생략과 박환의 방법을 쓰거나 중성 또는 극하성·극고성을 삽입하여 선율을 구성했다.

부의 율격 역시 사의 경우와 마찬가지로 배율의 형식과 율시의 선율을 배합하여 만들었다. 이에 배율의 율격에 따라 사의 각 연을 구성하여, 제1연

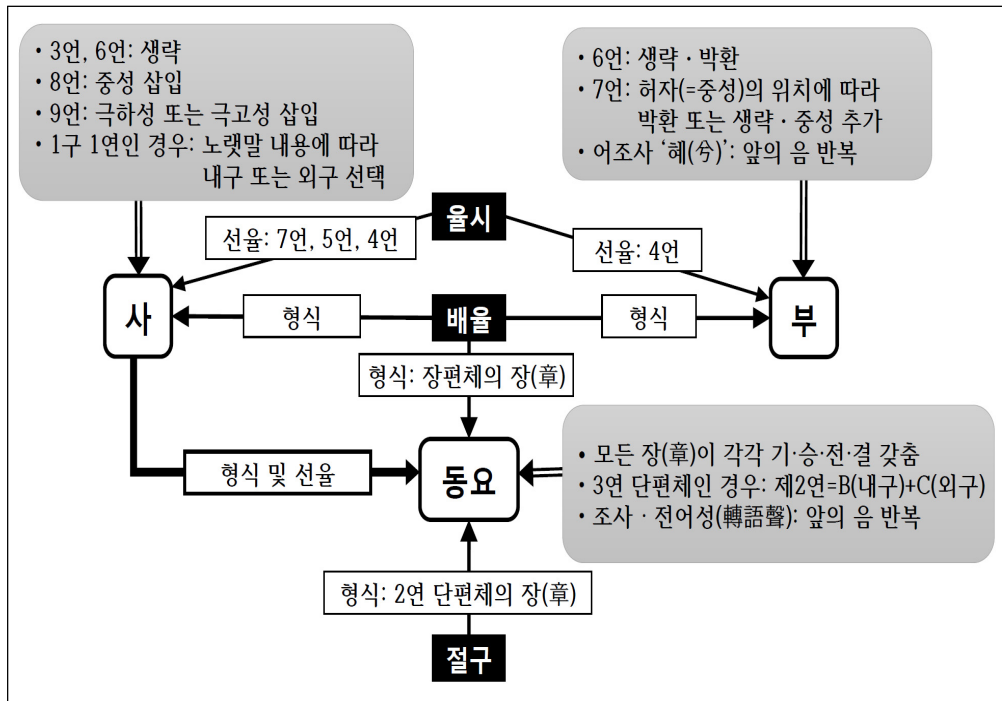
과 마지막 연은 율시의 제1연[首聯]과 제4연[尾聯]을 각각 쓰고, 중간 부분의 연은 율시의 제2연[頷聯]과 제3연[頸聯]을 순환 반복하여 썼다. 각 구에 성(聲)을 배치할 때는 각 구를 이루는 글자 수(4언, 6언, 7언 등)에 따라 생략과 박환의 방법을 썼고, 허자(虛字)에는 중성을 쓰고 어조사 ‘혜(兮)’는 앞의 음을 반복하는 방식으로 선율을 구성했다.

이렇듯 사와 부의 율격은 율시, 배율의 율격을 모두 활용하여 변용한 것으로서, 기-승-전-결의 형식을 확대한 구조로 되어 있다.

동요(東謠)의 율격은 사의 율격을 바탕으로 형식과 선율을 구성하고, 장편체의 장은 배율의 형식을 쓰고, 단편체의 장은 절구의 형식을 써서 구성하였다. 따라서 동요의 율격은 기-승-전-결의 형식을 확대한 것이며, 율시, 절구, 배율, 사, 부의 율격을 모두 활용한 형태로 되어 있기 때문에 율격의 총체라 할 수 있다.

사, 부, 동요의 율격 구성 및 관계를 정리하면 다음 [도판 4]와 같다.

[도판 4] 사, 부, 동요의 율격 구성 및 관계

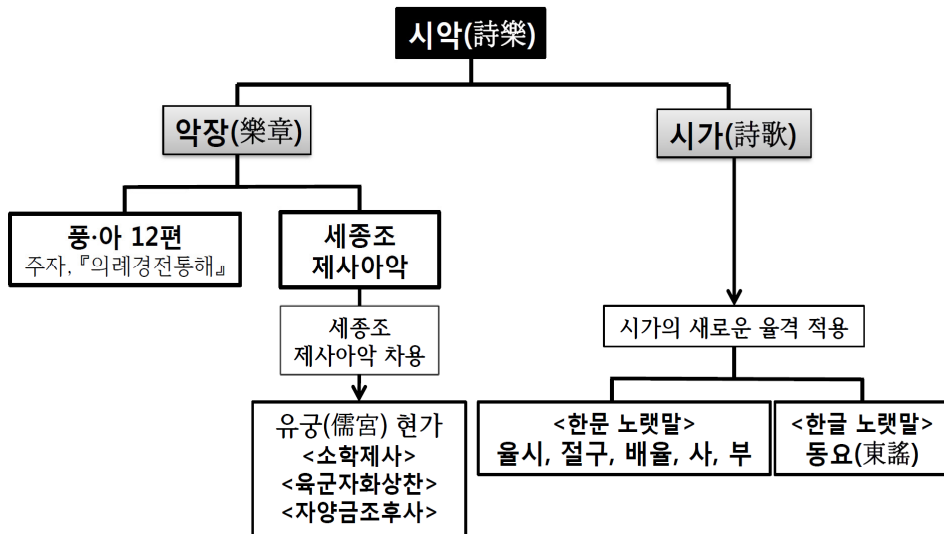


이상과 같이 유종교의 시가의 율격은 ‘기-승-전-결’ 형식의 칠언율시가 기본이며, 이를 바탕으로 추출하여 쓰는 축소형식과 반복하여 쓰는 확대형식으로 이루어졌다.

3. 소결

유종교는 옛것은 그대로 수용하고 거기에 자신이 새롭게 만든 것을 덧붙이는 형태로 시악(詩樂)을 완성했다. 시악(詩樂)의 종류는 크게 악장(樂章)과 시가(詩歌)로 분류할 수 있으며, 악장과 시가에 대해 고찰한 바를 정리하면 다음과 같다.

[도판 5] 유종교의 시악(詩樂) 분류



첫째, 악장(樂章)은 『의례경전통해』에 수록된 풍·아 12편과 세종조 제사아악, 그리고 유종교가 고안한 유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)에 의해 만들어진 유궁 현가를 포함한다.

유중교는 기존 악장 중 주자가 고정(考定)한 풍·아 12편을 가장 중시했다. 비록 그 선율은 당(唐) 현종 당시의 변례(變例)로서 주자의 84성과 60조 이론에 어긋나지만, 1자1음식(一字一音式)을 지키고 있고 당대(唐代) 향음주례에 풍·아 12편을 연주했다는 전거가 있기 때문에 강학이나 향음주례에서 그것을 연주할 만하다고 보았다. 이렇듯 유중교는 옛 시악에 대해서는 음악적으로 이치에 맞지 않는 부분이 있더라도 그대로 수용하는 태도를 보였다.

악장 중 세종조 제사아악 또한 그대로 수용했는데, 근체시의 격률(格律)을 도입한 독창적인 해석 방법으로 아악의 음악적 짜임새를 분석했다. 특히 시의 내구와 외구의 개념과 대구(對偶) 개념을 음악에 도입함으로써 각 구의 음악적 구조가 대구와 대비를 이루는 것으로 풀이하려고 했다. 이러한 해석을 통해 세종조 제사아악은 음률의 법도와 윤리가 지극히 순정(純正)하여 풍·아 12편보다 낫다고 평가했다. 세종조 제사아악은 일균이 항상 칠성이 되고 12울 선궁이 바르게 되어 신하[商]와 백성[角]이 임금[宮]을 능멸하지 않기 때문이다. 이렇게 유중교의 해석법에 따라 연주된 세종조 제사아악의 선율은 실제 음악과 다르기 때문에 음악적 맥락에서는 명백한 오류이다. 그러나 역설적으로 유중교의 방식에 따라 세종조 제사아악 황종궁을 해석하면 시의 격률에 거의 들어맞는다. 이에 유중교의 해석법은 시의 격률을 음악에 도입한 독창적인 해석 방식이라고도 할 수 있다.

유중교는 서사에서 4자 1구로 된 한시나 찬(讚)에 선율을 얹어 부르는 현가를 만들 때 세종조 제사아악을 차용했고, 이 방법을 ‘유궁현가차조법’이라 했다. 강학할 때 부르는 현가로는, 주자가 지은 글에 <국조아악정률> 15장 중 황종궁조의 선율을 붙인 <소학제사>와 <육군자화상찬>를 지었고, 유중교 자신이 지은 한시에 선율을 붙인 <자양금조후사>에는 열두 달의 궁을 월별로 달리 쓰는 수월용률법(隨月用律法)을 적용하여 중앙절(中央節)을 포함하여 13편의 선율을 남겼다.

주자와 자신이 지은 글에 세종조 제사아악을 차용해서 선율을 붙여 만든 현가 또한 악장으로 분류하고 있다는 점에서, 시악에 대한 유중교의 인식을 엿볼 수 있다. 주자의 글은 전례의 것이고 자신의 글은 새로운 것이지만, 그것을 담은 음악이 세종조 제사아악으로서 옛것이기 때문에 「현가궤범」 악장

편에 이 곡들을 수록한 것으로 보인다. 즉, 유중교는 시악의 분류에 있어서 시의 유래보다는 그 선율이 어떤 음악에서 유래한 것인가에 초점을 맞추어 악장의 악곡을 제시했다. 이를 통해 주자와 세종조의 옛 음악을 그대로 수용하고자 하는 유중교의 음악적 태도를 읽을 수 있다.

둘째, 시가(詩歌)는 체제가 다른 다양한 시에 유중교가 만든 새로운 ‘율격(律格)’을 적용하여 지은 현가이며, 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 부(賦), 동요(東謠) 등이 있다. 율시, 절구, 배율, 사, 부는 한문 노랫말로 된 시가이고, 동요는 한글 노랫말로 된 시가이다.

유중교가 고안한 시가의 ‘율격’은 각 연 또는 구를 이루는 선율들이 서로 대칭 또는 대조를 이루도록 하는 기하학적 작곡법이다. 당대(當代)의 시영(詩詠) 또는 시창(詩唱) 방법을 기초로 하여 근체시의 격률법을 활용해 만들었으며, 음악의 구조가 기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)을 이루도록 했다. 또한 모든 시가는 각 연마다 내구와 외구가 대우(對偶)를 이루는 구조로 되어 있다.

율시(律詩)의 율격은 모든 시가의 기본이 되는 형식으로서, 율시 중에서도 칠언율시가 여러 시가의 율격을 정하는 기준이 된다. 단구(短句)인 오언율시나 사언율시를 구성할 때에는 칠언율시의 각 구에서 일부 성(聲)을 생략하거나 특정 성(聲)들간의 위치를 박환(博換)하는 방법을 쓴다. 이렇게 구성되는 모든 율시의 음악구조는 4연이 기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)을 이루는 형식을 지닌다. 제1연에서 제3연까지는 차례로 중성의 음높이가 1성씩 하나 위로 옮겨가기 때문에 동형진행하며, 제1연과 제4연은 박환(博換)하여 반행 카논 또는 역행 카논의 관계에 놓인다.

절구(絶句)의 율격은 율시의 축소형이다. 절구는 연(聯) 단위가 아니라 구(句) 단위로 기-승-전-결을 이룬다. 이것은 절구의 길이는 율시의 절반이므로 율시의 각 연에서 1구씩 추출하는 방식으로 선율을 구성했기 때문이다.

배율(排律)의 율격은 율시의 확대형이다. 배율의 제1연[首聯]와 마지막 연[尾聯]은 율시의 제1연과 제4연을 그대로 쓰고, 중간에 들어가는 모든 연은 율시의 제2연[頷聯]과 제3연[頸聯]을 순환 반복하여 사용하기에 선율의 확대가 일어난다. 이에 배율의 음악적 형식은 ‘기-승-전-승-전-승-전-...-결’이 된다. 홀수연의 배율은 ‘기-승-전-승-전-...-승-결’로서 전을 거치지 않

고 승에서 결로 끝나기도 하는데, 마지막에 ‘전-전-결’로 끝나지 않고 ‘전-승-결’로 구성하는 것은 선율의 단조로운 반복을 피하기 위함이다.

사(詞)와 부(賦)의 율격은 배율의 형식과 율시의 선율을 배합하여 만들었다. 이에 배율의 율격에 따라 사와 부의 각 연을 구성하며, 제1연과 마지막 연은 율시의 제1연[首聯]과 제4연[尾聯]을 각각 쓰고, 중간 부분의 연은 율시의 제2연[頷聯]과 제3연[頸聯]을 순환 반복하여 썼다. 각 구에 성(聲)을 배치할 때는 각 구를 이루는 글자 수에 따라 생략 또는 박환의 방법을 쓰고, 중성 또는 극하성·극고성을 삽입하거나, 앞의 음을 반복하는 방식으로 선율을 구성했다. 이렇듯 사와 부는 모두 율시와 배율의 율격을 변용한 것이기 때문에 기-승-전-결의 형식을 확대한 구조로 되어 있다.

동요(東謠)는 한글 노랫말로 된 시가로서, 우리말 시조를 노랫말로 하여 지은 현가이다. 동요의 율격은 시가 율격의 총체로서, 기-승-전-결의 확대 형식이다. 기본 율격은 사의 율격을 토대로 하되 장편체의 장(章)에는 배율의 형식을 쓰고 단편체의 장에는 절구의 형식을 썼다. 각 구에 성(聲)을 배치할 때는 생략과 박환의 방법을 쓰는데, 조사와 동사·형용사의 활용에 따라 변하는 어미 부분인 전어성(轉語聲)은 구결(口訣)의 예를 따라 앞의 성을 반복하는 방식을 썼다. 유중교가 한시 외에도 우리말 노래에 선율을 붙인 현가를 제시한 것은 우리말로 된 노래가 세속 교화에 효용이 있음을 인식했기 때문이다.

악장, 시가의 음악적 공통점은 구성음이 7성이고, 1자1음식(一字一音式)의 선율이며, 기조필곡(起調畢曲)의 원칙을 지켰다는 점이다. 그러나 기조필곡의 경우, 악장과 시가의 실행 방식이 다르다. 악장은 각 악조에 따라 해당하는 중심으로 기조필곡하지만, 시가는 항상 ‘각성’(角聲)으로 음악을 시작하고 마친다. 또한 악장에는 12율 4청성만 쓰지만, 시가에는 청성의 사용에 제한을 두지 않고 선궁(旋宮)을 통해 만들어지는 12개 악조(황종각조~응종각조)의 선율 구성에 필요한 정성과 청성, 즉 12율 11청성을 모두 쓴다. 아울러 악장은 선율 중 동음 반복하는 부분이 없지만, 시가는 한시의 허자와 우리말 조사 및 형용사·동사의 어미부분에서 동음을 반복한다. 이렇듯 유중교의 시악은 전반적으로 악장, 즉 아악의 음악형식에 바탕을 두고 있으면서도 시가에는 유중교가 새롭게 만든 형식이 적용되었다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 유종교는 옛것은 그대로 수용하고 거기에 자신이 새롭게 만든 것을 덧붙이는 형태로 시악을 완성했다. 시악의 ‘노랫말’로는 옛것인 주자, 이이 등이 남긴 글과, 새것인 자신의 글을 사용했다. 시악의 ‘음악’으로는 옛것인 조선의 아악과, 새것인 자신이 만든 율격을 활용해 만든 음악을 썼다. 시악에 대한 이러한 유종교의 태도는 ‘법고창신(法古創新)’의 정신과 맞닿아있다. ‘옛것을 본받아 새로운 것을 창조한다’는 뜻인 법고창신은, 옛것에 토대를 두되 그것을 변화시킬 줄 알고 새 것을 만들어가되 근본을 잃지 않아야 한다는 의미를 담고 있다. 이러한 점에서 유종교는 법고창신의 정신을 바탕으로 현가를 지었다고 할 수 있다.

IV. 유종교의 금론(琴論)

유종교의 금론(琴論)은 자양금(紫陽琴)을 통해 발현되었다. 자양금은 유종교가 만든 새로운 악기로서 중국의 고금(古琴) 및 우리나라의 거문고와는 다른 특징을 보인다. 따라서 본 장에서는 자양금에 대해 고찰함으로써 유종교의 금론을 구명(究明)하고자 한다.

1. 자양금(紫陽琴)

유종교는 자양금을 직접 제작하여 연주하였으며, 유종교 사후에는 의암 유인석²⁸³⁾이 자양금을 사용했다²⁸⁴⁾고 전한다.²⁸⁵⁾ 본 절에서는 자양금의 유래와 제작 경위, 그리고 실제 연주된 실례 등을 살펴보하고자 한다.

1) 자양금의 유래

유종교는 자신이 제작한 금(琴)에 자양금(紫陽琴)이라는 이름을 붙였다. 자양(紫陽)은 주자(朱子)의 호(號)이자, 주자가 자신의 금에 붙인 금의 이름

283) 의암(毅菴) 유인석(柳麟錫, 1842~1915)은 유종교의 문인이자 친족이다. 유종교는 고흥 유씨 부학공파의 시조인 유숙(柳濬)의 10세손이고, 부친은 진사 유조(柳皐, 1798~1870)이며 모친은 한산 이희복(李羲復)의 딸이다. 조부 유영구(柳榮九)의 형은 유영오(柳榮五)인데, 유인석의 증조부가 된다. 유종교의 부친 유조는 본래 유영오의 아들인데, 유영구의 아들로 입계되었다. 따라서 유종교와 유인석은 족보상 7촌 관계이나, 혈족관계로 보면 유종교는 유인석의 당숙(堂叔)이 된다. 이종목, 『조선의 문화 공간: 조선시대 문인의 땅과 삶에 대한 문화사』 4(서울: 휴머니스트, 2006), 389-390쪽 참고.

284) 유씨 후손들에게 전해오는 말로는 의병활동 중에도 유인석이 자양금을 짚어지고 다녔다고 하나 진위 여부는 확인하기 어렵다.

285) 이후 자양금은 유종교의 자손들이 소장해왔는데, 4대손인 유연호가 1990년대에 중원향토민속자료관(충주 소재)에 기탁했다. 자양금을 중원향토민속자료관에 기탁했던 것은 당시 유씨 자손들이 충주에 기거하고 있었기 때문이었다. 1994년 12월 30 일에는 충청북도 민속자료 제9호로 지정되었고, 1995년에 부식된 현을 보수하였다. 2001년에 제천의병전시관이 개관하면서 전시관의 취지와 유물의 성격을 고려하여 5대손인 유성균이 자양금을 제천의병전시관에 기증하였고, 현재까지 자양금은 제천의병전시관에서 소장, 전시하고 있다.

[琴名]²⁸⁶⁾이다.²⁸⁷⁾ 유종교는 악기의 머리 부분²⁸⁸⁾에 우측에서 좌측으로 ‘紫陽琴’이라고 글자를 새겨 넣었다.²⁸⁹⁾ 또한 악기의 몸통 위판 하단부에는 금명(琴銘)²⁹⁰⁾이 새겨져 있는데, 이는 다름 아닌 주자가 남긴 자양금명(紫陽琴銘)²⁹¹⁾이다.

<자양금명>

그대 중화의 바른 성품을 길러 養君中和之正性

그대 분노하고 욕망하는 삿된 마음을 금하라. 禁爾忿欲之邪心

천지는 말이 없으나 사물에는 법칙이 있으니 乾坤無言物有則

나 홀로 그대와 함께 그 깊은 뜻을 닦으리라. 我獨與子鉤其深

주자는 음악에 정통하였고 금 연주에 뛰어났으며, 음악의 함양(涵養) 작용을 매우 중시했다.²⁹²⁾ 주자의 자양금명에서 ‘그대’는 주자이고 ‘나’는 자양

286) 주자는 자신의 금 2대에 각각 ‘순고(純古)’와 ‘자양(紫陽)’이라는 이름을 붙였다.

287) 자양(紫陽)은 주자의 별호이며, 자양금은 본래 주자가 지냈던 금(琴)을 뜻한다. 자양은 산의 이름인데 중국 강남(江南) 휘주(徽州)歙현(歙縣) 성남(城南)에 있는 산으로, 주자의 부친 위재(韋齋) 주송(朱松)이 독서하던 곳이다. 뒤에 주자가 그의 청사(廳事)를 ‘자양서실’이라 이름했기 때문에, 후학들이 자양부자(紫陽夫子)라고 칭했다. 변형석, “西溪 李德胤『玄琴東文類記』初探 IV의 註釋”, 『국악교육연구』 제 8집(한국국악교육연구학회, 2014), 299쪽.

288) 중국 고금에서 금액(琴額) 또는 봉액(鳳額)이라 부르는 부분으로, 거문고에서는 좌단에 해당한다. 유종교는 「현가괘범」 금체전도에서 이 부분을 머리[首]라고 표기했다.

289) 본고 말미에 수록된 “부록 3. 자양금 사진자료”의 [사진 4] 참고.

290) 금명(琴銘)은 금(琴)의 덕을 칭송하거나 금의 정신성에 대한 느낌을 글로 기록한 것으로, 수양과 경계를 위한 비유, 함축과 상징 등 문예적인 내용이 들어 있는 명(銘)이다. 보통 자신이 소장한 금에 새겨서 그 의미를 되새기며 자기수양과 양성(養性)의 징표로 삼는다. 김상순, “中國 琴道の 한국 전래와 발전 양상에 관한 연구”, 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2015, 147쪽; 최선아, “조선후기 금론 연구”, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2012, 36쪽 참조.

291) 『주희집』 권85, 4374쪽에 수록되어 있다. 주희는 4편의 금명을 남겼는데, 유병산의 복재와 몽재에 새긴 금명 2편[劉屏山復齋蒙齋二琴銘]과 황자후의 금에 새긴 금명[黃子厚琴銘], 그리고 자신의 금에 새긴 자양금명(紫陽琴銘) 등이다. 유종교는 「현가괘범」 부록 시율신격 부분에 ‘회암선생자양금명’이라는 이름으로 ‘칠언절구의 율격’(본고 제3장 제2절 제2목 참조)에 따라 선율을 붙인 악보를 제시하였다. 본고 말미의 “부록 2. 현가(유종교作) 악보” 참조.

292) “朱熹本人精通音樂，擅長撫琴，極重視音樂的涵養作用。”孟淑慧，“朱熹及其門人

금으로 해석할 수 있다. 자양금이 주자에게 중화의 바른 성품을 기르고 사된 마음을 경계할 것을 권하며, 주자가 그 뜻을 이루는 데에 자양금이 함께 하겠다는 뜻으로 풀이된다. 이러한 내용에서도 알 수 있듯이 주자는 금을 통한 유교적 수양을 중시하였다.

유종교가 자신이 만든 악기에 ‘자양금’이라는 이름을 붙이고, 금면(琴面)에 주자의 자양금명을 새겨 넣었다는 점에서 유종교의 악기 제작 행위와 주자 금론과의 관련성을 충분히 유추해볼 수 있다.

2) 자양금의 제작 경위

유종교는 자양금을 만들기 이전에는 금(琴)을 대신하여 거문고를 연주해왔다.²⁹³⁾ 그러나 단순히 기존의 악기를 있는 그대로 연주하지 않고 주자의 금률설에 따라 법제를 고쳐서 연주하기도 했다.

유종교의 스승 이항로는 생전에 항상 금 1대를 가까이 두었는데, 금을 배운 적이 없어 연주할 줄은 몰랐다. 이항로 사후 8년째인 1876년에 유종교는 이항로의 둘째 아들 이박으로부터 이항로의 ‘금(琴)’을 넘겨받았다. 이것을 1878년에 고쳐서 연주했는데, 주자 금률설에 따라 현과 휘를 고쳐서 달고 ‘청화금(靑華琴)’이라 명명했다. 그리고 이 악기로 서사의 문인들과 함께 풍·아 12편을 연주했다.²⁹⁴⁾

的教化理念與實踐”(臺灣: 國立臺灣大學 碩士學位論文, 2002), 188쪽.

293) 유종교의 문집의 글들에는 대부분 ‘琴’이라고 기록되어 있어 그것이 중국의 고금, 즉 칠현금인지 우리나라의 거문고인지 알 수 없다. 그러나 유종교가 지은 <옥계조>의 노랫말에는 “紫陽琴 빚기안고”와 “거문고의 줄 고루고쳐”라는 구절이 있어, 유종교가 자양금을 만들기 이전에 연주한 ‘琴’은 우리나라의 거문고일 가능성이 높다.

294) “나의 선사 이 선생[이항로]는 금(琴)을 배운 적이 없다. 하지만 앉아 있는 곁에는 언제나 금 한 벌을 두었으니, 또한 깊은 취지가 있는 것이다. 선생께서 세상을 떠난 지 8년에 내가 개인적으로 아들 황계공[이박, 이항로의 둘째 아들]에게서 선생이 남긴 금을 얻은 이래, 오래 되고 험어서 감히 쓸 수가 없었는데, 주자의 ‘금설(琴說)’에 따라 현과 휘를 고쳐 달고, ‘청화금(靑華琴)’이라고 이름 붙였다. 한가한 날이면 서사에 같이 있는 여러 사람들과 함께 <개원보(開元譜)>를 참고하여 <의례12악장>을 탔는데, 옛사람들의 성률이 가까이 하기 쉽지 않지만, 마음을 즐겁게 하고 정신력을 기르기에 충분하다는 것을 진실로 알게 되었다. (중략) 금을 얻은 지 3년째인 무인년(1878, 고종15) 동짓날, 소자 유종교가 삼가 씀.” (『省齋集』,

유중교가 주자의 설에 따라 이항로의 금을 고쳤다는 것을 보면, 이항로의 금은 중국의 고금[칠현금]이 아니고 거문고였을 것이다.²⁹⁵⁾ 이를 주자 금률설에 따라 고쳤다는 점을 고려하면, 유중교는 거문고가 주자의 금률설에 부합하지 않다고 인식했던 것으로 보인다. 이에 기존 악기를 고쳐 청화금을 만든 것이다. 이렇게 청화금을 개조해 연주한 시기로부터 6년 뒤인 1884년에 유중교는 자양금을 만들기 시작했다.

유중교가 자양금을 제작한 경위는 자양금 후면에 새겨진 제발(題跋)²⁹⁶⁾을 통해 알 수 있다.²⁹⁷⁾ 유중교는 1884년²⁹⁸⁾ 여름에 조종암(朝宗巖) 황단(皇壇), 즉 대통묘(大統廟)의 뜰 위에 있는 오동나무를 베어 자양금을 만들기 시작했다.²⁹⁹⁾ 유중교의 문인 윤정구(1839~1894)가 나무를 깎아 골격을 만들고, 정하진이 그것을 다듬고 장식했다.

유중교가 자양금의 재목으로 조종암 대통묘의 뜰에 심어진 오동나무를 쓴 것은 상징적 의미가 담겨 있다고 본다. 조종암은 명나라가 임진왜란 때 벼판 은혜와 병자호란 때 청나라로부터 받은 수모를 잊지 않으려는 목적으로 세운 기념물로서, 송명배청론자(崇明排淸論者)들의 정신적 지주가 되는 장

卷37, 22b-23a, 「柯下散筆」, ‘靑華琴跋’, “我先師李先生未嘗學琴。然坐側常置琴一張, 蓋亦有深趣也。先生歿八年, 重教私於其胤子黃溪公, 得遺琴以來, 故弊不堪用, 用朱子「琴說」, 更張絃徽, 命曰「靑華琴」”。暇日與同社諸子, 按「開元譜」, 彈<儀禮十二樂章>, 固知於古人聲律, 未易相近, 然亦足以樂性情而養神氣也。第恨未及侍坐言志之日而一鼓之, 以聽可否之命也。後三年戊寅南至, 小子柳重教敬題。”)

295) 주자의 금률설은 결국 중국의 고금(古琴)에 대한 것이기 때문이다.

296) 제발(題跋)은 소장가 혹은 문인들이 금의 유래나 덕목(德目) 또는 자신의 심경, 철리(哲理) 등을 여러 가지의 문장으로 나타낸 것으로, 일반적으로 금의 뒷면에 새겨 넣는다. 도일, 『칠현금경』(서울: 티엘, 2011), 296쪽.

297) “재목은 조종의 황단 뜰 위의 오동나무를 취하였고, 제도는 자양선생의 금률설을 사용하였다. 아우 윤정구가 손수 그것을 깎았고, 정하진이 그것을 수식하였다. 영력 네 번째 갑신년 여름에 시작하여 4년 후 가을 7월에 끝마쳤다. 자양금이라 이름을 짓고 악보를 쓴 사람은 나 동악산인 유중교이다.” (材取朝宗皇壇庭上桐, 制用紫陽先生琴律說. 尹弟貞求手斲之, 鄭君夏鎮修飾之. 經始於永曆四甲申夏, 卒業於粵四年秋七月. 命名紫陽琴而為之著譜者, 余東岳山人柳重教也.)

298) 원문은 ‘永曆四甲申’인데, 영력(1647~1662) 이후 네 번째 갑신은 1884년이 된다.

299) 1884년에 유중교는 서사의 강규(講規)를 새로 고치는 등 강학(講學)을 더 공고히 하기 위한 여러 가지 일을 벌이는데, 자양금을 만드는 것 또한 강학의례를 갖추기 위해 한 것으로 풀이된다. 강학의례에 대해서는 본고 제5장 “유중교의 의례론(儀禮論)과 현가(絃歌) 실천”에서 상술하겠다.

소이다.³⁰⁰⁾ 대통묘는 대보단 및 만동묘와 함께 모화사상(慕華思想)을 대표하는 유물이다. 유종교의 스승인 이항로가 자신의 도통으로 꼽는 송시열은 조종암에 글을 새기고 대통묘에서 제향을 지냈으며, 이항로와 유종교 또한 화서학파 문인들과 함께 때때로 이곳에서 제향을 지냈다. 따라서 유종교가 조종암 대통묘의 뜰에서 자란 오동나무를 자양금의 재목으로 쓴 것은, 송시열로부터 이항로로 이어지는 송명배청의 정신과 조선의 도통을 계승하고자 하는 의지를 표상(表象)한 것이라 볼 수 있다.

제발의 기록에 따르면³⁰¹⁾ 자양금은 만들기 시작한 해로부터 4년 뒤에 완성되었는데, 그 해는 1888년이 된다. 그러나 ‘영력(永曆) 다섯 번째 정해년(1887, 고종24) 봄’³⁰²⁾에 쓴 ‘현가궐범서(絃歌軌範序)’에 주자의 금률설에 따라 금을 만들었다³⁰³⁾는 기록이 있고, 필사본 「현가궐범」의 ‘자양금조후사’에 “서사에서 새로 금을 하나 만들었는데 주자의 금률설을 따라서 울을 배치하고 ‘자양금’이라 이름하였다.”³⁰⁴⁾라는 기록이 있는 것을 고려하면, 1888년 이전에 이미 자양금의 형태를 대략적으로 완성하여 사용했을 것으로 보인다. 따라서 자양금 후면의 제발에서 “4년 후(1888년) 가을 7월에 끝마쳤다”고 한 것은 자양금에 금명(琴銘)과 제발 등을 새기는 수식(修飾) 작업까지 모두 마쳐 최종적으로 완성했다는 뜻으로 해석할 수 있다.

1884년부터 1887년까지는 유종교가 춘천에 머물며 가정서사에서 강학을

300) 조종암은 조선 숙종 10년(1684) 당시 가평군수를 지낸 이제두(李齊杜)와 명나라의 허격(許格)·백해명(白海明) 등이 큰 바위에 글씨를 새긴 것이 시초이며, 명나라 마지막 황제인 의종을 비롯하여 선조·효종·송시열 등의 글과 글씨가 새겨져 있다. 글은 대부분 청나라를 쳐서 명나라의 은혜를 갚아야 한다는 내용이다. <한국민족문화대백과> “조종암” 참고.

301) 각주 297) 참조.

302) 『省齋集』, 卷37, 44b, 「柯下散筆」, ‘絃歌軌範序’, “永曆五丁亥春, 柯亭下士柳重教題。”

303) “주자(朱子)가 고정(考定)한 율呂制(律呂制)와 금률설(琴律說)을 취하여 고금의 악장(樂章) 몇 편을 합하고 곡조를 빌려 미루어 쓴 예를 끝에 붙여 한 책을 만들고 「현가궐범」이라고 명명했다. 또 그 법에 따라 ‘금’을 만들어 구색을 맞추고 서사(書社)의 제군과 공유했다.” (『省齋集』, 卷37, 44a, 「柯下散筆」, ‘絃歌軌範序’, “間嘗竊取朱子所考定律呂之制及「琴律說」, 配以古今樂章若干篇, 尾附借調推用之例, 釐爲一書, 命曰「絃歌軌範」. 又依其法, 制琴以隨之, 與書社二三子共焉.”)

304) 『省齋稿』, 第18冊, 「絃歌軌範」, 109, “書社新制一琴, 用朱子琴律說布律, 命曰紫陽琴.”

하고 서사의례를 정비하는 한편 「현가궤범」을 집필했던 시기이다. 이 시기의 활동은 모두 의례를 정립하고 악을 실연함으로써 예악을 구현하는 데에 목적을 두고 있다. 따라서 자양금 또한 예악 구현을 위해 제작된 것이다.

유중교가 자양금의 제발과 「현가궤범」에서 밝힌 바와 같이, 자양금은 주자의 금률설을 바탕으로 만든 악기이다. 그러나 그 형태 및 구조, 연주법은 중국의 고금과 완전히 같지는 않다. 다음 절에서는 유중교가 만든 자양금의 구조와 조율, 연주법 등을 살펴 자양금의 특징을 밝히고자 한다.

2. 주자 금론의 변용과 동제(東制)의 반영

유중교는 주자의 금률설을 바탕으로 자양금을 만들었지만, 자양금의 일부 구조나 연주법에 대해서는 ‘동제(東制)’를 따랐다. 유중교가 말하는 동제는 ‘거문고의 법제’를 뜻한다. 따라서 자양금은 주자의 금률설, 즉 중국 고금의 요소와 거문고의 요소가 섞인 독특한 악기이다. 본 절에서는 자양금의 구조 및 조율, 음역 및 연주법을 살펴 자양금의 특질을 가려내고자 한다.

1) 자양금의 구조 및 조율

본 항에서는 「현가궤범」의 기록³⁰⁵⁾과 자양금의 실물을 비교하여 자양금의 구조 및 조율 방법을 밝히고자 한다.

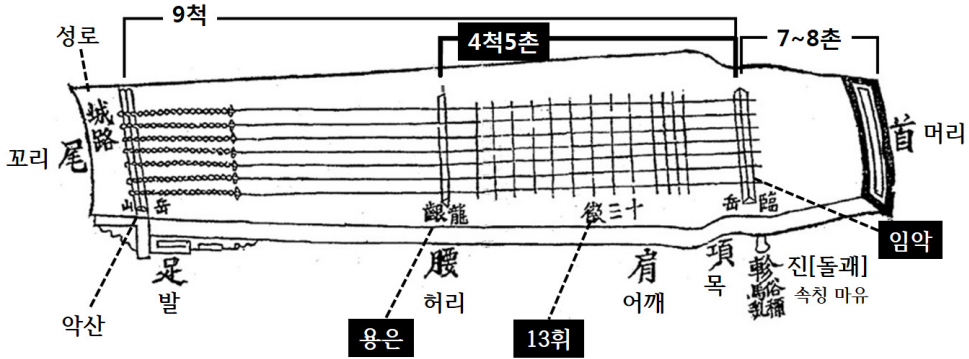
(1) 구조 및 크기

자양금의 구조 및 부분별 명칭은 다음 [도판 6]³⁰⁶⁾과 같다.

305) 유중교는 「현가궤범」 제2 ‘조현(調絃)’ 뒷부분에 금현배성률도(琴絃配聲律圖), 금률고정도(琴律攷定圖), 금률조후도(琴律調候圖), 금체전도(琴體全圖) 등을 실어 금(琴)에 대해 상세히 설명하였는데, 이때의 금은 유중교가 새로 제작한 자양금(紫陽琴)이다.

306) 초간본 『현가궤범』에 수록된 금체전도 그림을 편집한 것이다. (『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’)

[도판 6] 자양금의 구조 및 부분 명칭



위 [도판 6]을 토대로 자양금의 구조를 오른쪽에서 왼쪽 방향으로 설명하면 다음과 같다.

자양금의 상단은 머리[首]라 하고, 거문고의 현침에 해당하는 부분은 임악(臨岳)이라 한다. 머리부터 임악까지는 대략 1척이다. 임악으로부터 왼쪽으로 4척5촌 떨어진 자리에 용은(龍斷)이 위치한다. 임악과 용은 사이에는 기다란 나무조각 모양의 휘(徽)가 13개 있다. 용은에서 왼쪽으로 4척5촌 떨어진 자리에 악산(岳山)이 위치한다. 따라서 용은의 자리는 임악과 악산의 1/2 지점, 즉 정중앙이다. 자양금의 가장 하단부는 꼬리[尾]라 하며, 악산과 꼬리 사이는 성로(城路)라 한다.

몸통에서 너비가 가장 좁은 곳은 목[項]이라 하고, 가장 너비가 넓은 곳은 어깨[肩], 용은이 붙어 있는 부분³⁰⁷⁾은 허리[腰], 악산의 아랫부분 즉 하단부에 붙어있는 받침은 발[足]이라 한다. 임악 밑 부분에 현을 감아두는 부분은 진(軫: 돌래)³⁰⁸⁾이라 하고, 현(絃)은 7줄이다.

각 부분의 규격을 살펴보면, 임악부터 악산까지는 9척이고, 머리와 꼬리 부분은 합쳐서 약 1척이다. 따라서 자양금 몸통의 전체 길이는 10척 정도이다. 허리 너비는 1척 2~3촌이고, 꼬리 너비는 허리 너비에서 반촌을 뺀 길이이며, 어깨 너비는 허리 너비에 반촌을 더한 길이이다. 머리 너비는 어

307) 임악과 악산의 1/2지점이다.

308) 속칭 마유(馬乳)라고도 한다.

깨 너비에서 좌우 각각 반촌씩 뺀 길이이다. 목 너비는 머리에서 좌우 각각 2~3푼씩 뺀 길이이다. 허리 높이는 3촌이다.³⁰⁹⁾

이상 자양금의 각 부분별 규격³¹⁰⁾을 표로 정리하면 [표 44]와 같다.³¹¹⁾

[표 44] 자양금의 규격

부분	「현가궤범」 금체전도	자양금 실측 치수
몸통 전체	10척	166cm
임악~악산	9척	152cm
임악~용은	4척 5촌	76cm
임악~수(首)	7~8촌	13.7cm
악산~꼬리	-	5cm
허리 너비	1척 2~3촌	20.2cm
꼬리 너비	허리 - 반촌 (1척 1촌5푼~2촌5푼)	19cm
어깨 너비	허리 + 반촌 (1척 2촌5푼~3촌5푼)	21cm
머리 너비	어깨 - 좌우 각각 반촌 (1척 1촌5푼~2촌5푼)	15.5~18.4cm (좁은 쪽~넓은 쪽)
목 너비	머리 - 좌우 2~3푼 (1척 1촌2푼~2촌3푼)	17.4cm
허리 높이	3촌	3.5cm

309) 『省齋集』 別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...琴長十尺則腰廣亦當爲一尺二三寸, 乃成制矣。尾殺腰半寸許, 肩加腰半寸許, 項左右各陷寸許, 頭比肩減半寸。至項又微殺二三分。腰高三寸許。背微圓如雌瓦形, 近尾殺半寸許。此則今俗琴通制也。】”

310) 자양금의 실측 치수 중 임악~악산, 임악~용은까지의 거리는 치현을 기준으로 하여 휘 위에서 측정한 값이기 때문에 휘의 높이에 따라 경사각이 발생하므로 약간의 오차가 있을 수 있다.

311) 「현가궤범」 금체전도의 수치와 자양금 실측 치수를 비교하면, 1척의 길이는 약 16~17cm 정도로 추정된다. 유종교는 자양금 제작에 자신이 직접 만든 ‘율척’을 사용한 것으로 보인다. 이에 대해서는 제4장 제3절 제1항의 “자체 제작한 율척(律尺)의 사용”에서 상술하겠다.

10척인 자양금의 총 길이는 주자의 금율설에 따른 금의 규격과는 차이가 있다. 주자의 금율설에 따르면 금의 총 길이는 ‘4척5촌’이기 때문이다.³¹²⁾ 그러나 유종교는 주자가 금율설에서 설명한 금의 길이를 ‘9척’이라고 해석했다. 그리고 임박부터 머리까지의 길이를 7~8촌 정도로 두고, 악산부터 꼬리까지도 어느 정도 길이를 두어야한다고 생각하여, 머리와 꼬리부분의 1척 길이를 몸통 길이 9척에 더해서 전체 길이를 10척으로 잡았다.³¹³⁾ 임악에서 용은까지의 거리는 4척5촌으로 하였는데, 이 부분이 주자 금율설에 따른 금의 제도에 해당하는 곳이다.

유종교 자양금을 만들 때 주자의 금률설에 의거했다³¹⁴⁾고 하면서도 자양금의 규격에 대해서는 “세속에서 통용되는 금의 법제”³¹⁵⁾라고도 표현했는데, 이때 세속에서 통용되는 ‘금’이란 ‘거문고’이다. 따라서 유종교는 자양금의 임악~용은 부분의 제도는 주자의 설을 그대로 따르고, 그 외의 부분은 거문고의 법제를 따른 것으로 보인다.

실제 자양금의 외형도 주자의 금률설에 따른 중국 고금보다는 거문고에 더 가깝다. 다음 도판들은 중국 고금³¹⁶⁾, 자양금, 거문고의 실물 사진이

312) 『朱熹集』, 卷66, 3500, 「雜著」, 「琴律設」, “或曰“若子之言”, 聲數也律分也徽寸也, 三者之相與, 皆迂回屈曲而難通, 無乃出於傳會牽合之私耶? 曰“律之九分也, 數之八十一也, 琴之八尺一寸也, 三者之相與, 固未嘗有異焉。今以琴之太長而不適於用也, 故十其九而爲九尺。又折其半而爲四尺五寸, 則四尺五寸之琴, 與夫九寸之律八十一之數, 亦未始有異也。盖初絃黃鍾之宮, 次絃太簇之商, 三絃中呂之角, 四絃林鍾之祉, 五絃南呂之羽, 六絃黃清之少宮, 七絃太清之少商, 皆起於龍齕, 皆終於臨岳, 其長皆四尺五寸。是皆不待抑按而爲本律自然之散聲者也。而是七絃者一絃之中, 又各有五聲十二律者凡三焉。且以初絃五聲之初言之, 則黃鍾之律, 固起於龍齕而爲宮聲之初矣。【數八十一。律九寸。琴長四尺五寸。】”

313) 『省齋集』別集, 卷3, 35, 「絃歌軌範」, 「琴體全圖」, “【按朱子「琴律說」, 琴長九尺, 龍齕居半。此據臨岳岳山之間而言。臨岳之外, 當有七八寸地, 岳山之外, 又當有數寸地, 通長當爲十尺矣。...】”

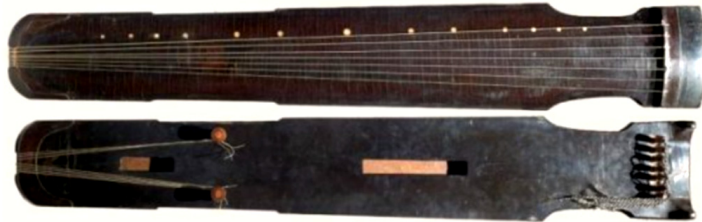
314) 『省齋集』別集, 卷3, 31, 「絃歌軌範」, 「琴絃配聲律圖【新附】」, “朱子因當世見行琴制, 辨正聲律之位, 有成說。今制琴依其說, 布徽加絃, 著圖如左。”

315) 『省齋集』別集, 卷3, 35, 「絃歌軌範」, 「琴體全圖」, “【...琴長十尺則腰廣亦當爲一尺二三寸, 乃成制矣。尾殺腰半寸許, 肩加腰半寸許, 項左右各陷寸許, 頭比肩減半寸。至項又微殺二三分。腰高三寸許。背微圓如雌瓦形, 近尾殺半寸許。此則今俗琴通制也。】”

316) 송나라 때 주희가 소장했던 중니식 금으로 알려져 있으며, 왕스양(王世襄)의 소장품 중 하나이다.(중국식 악기명: 朱晦翁藏仲尼式琴) 총 길이 122.5cm, 머리 너비 18.8cm, 어깨 넓이 19.2cm, 꼬리 너비 14.6cm이다. (사진출처: 中华琴学网 <http://www.guxuecn.com/ArticleDetail.aspx?id=1940&classId=42>. 2016.12.5.)

다.³¹⁷⁾

[도판 7] 중니식(仲尼式) 고금(古琴)의 전면과 후면



[도판 8] 자양금의 전면과 후면



[도판 9] 거문고의 전면과 후면



317) 자양금과 거문고, 자양금과 중국 고금을 한눈에 비교할 수 있도록 자양금의 위치를 가운데에 두었다.

위 사진들을 비교해보면, 자양금과 고금보다는 자양금과 거문고의 외형이 더 유사함을 알 수 있다. 특히 거문고의 괘³¹⁸⁾, 봉미, 부들, 학슬, 운족에 해당하는 부분이 고금에는 없고 자양금에는 있어서, 마치 자양금은 현이 7줄인 거문고처럼 보인다.

또한 자양금의 구조 부분별 명칭 중 ‘악산’과 ‘성로’ 등은 주자의 금률설에도 없고 거문고의 구조 명칭에도 없는 용어이다. 주자 금률설에 나타나는 금의 부분 명칭과 중국 고금, 자양금, 거문고의 부분별 명칭을 비교해보면 다음 [표 45]와 같다.³¹⁹⁾

[표 45] 주자 금률설 · 고금 · 자양금 · 거문고의 부분별 명칭 비교

구분	주자 금률설	고금 ³²⁰⁾	자양금	거문고
A	-	금액(琴額)	머리[首]	좌단(坐團)
B	임악(臨岳)	악산(岳山)	임악(臨岳)	현침(絃枕)
	용은(龍斷)	용은(龍斷)	용은(龍斷)	제1괘
	휘(徽)	휘(徽)	휘(徽)	괘(攄)
C	-	항(項)	항(項)	명칭 없음
	-	견(肩)	견(肩)	명칭 없음
	-	요(腰)	요(腰)	명칭 없음
D	-	진지(軫池)	진(軫) 또는 마유(馬乳)	돌괘(軫攄)
	-	안족(雁足)	족(足)	운족(雲足)
E	-	해당 부분 없음	명칭 미표기	학슬(鶴膝)
	-	해당 부분 없음	명칭 미표기	부들(染尾)
F	-	해당 부분 없음	악산(岳山)	봉미(鳳尾)
	-	해당 부분 없음	성로(城路)	
	-	초미(焦尾) ³²¹⁾	꼬리[尾]	

318) 후술하겠지만, 자양금의 휘는 거문고의 괘와 모양이 같다.

319) 자양금의 부분별 명칭은 [도판 6]과 비교해서 보면 이해가 쉽다.

320) 도일, 『칠현금경』(서울: 티엘, 2011), 232-238쪽에 수록된 현행 중국 금의 각부 구성과 명칭을 기준으로 정리했다.

위의 [표 45]에서 먼저 A부분을 보면, 자양금의 ‘머리[首]’는 주자 금률설에는 관련 명칭이 등장하지 않지만, 고금에서는 ‘금액(琴額)’ 즉 ‘금의 이마’라 하고 거문고에서는 ‘좌단(坐團)’이라 지칭하고 있다. 이에 의미적으로는 자양금과 고금의 명칭이 더 통한다.

B부분을 보면, 자양금의 ‘임악, 용은, 휘’ 명칭은 모두 주자의 금률설을 따른 것이다. 특이점은 주자 금률설과 자양금에서 ‘임악’이라 지칭한 곳을 고금에서는 ‘악산’이라 부르는 반면, 자양금은 꼬리쪽(F부분)의 부분 명칭 중 하나로 ‘악산’을 쓴다는 점이다. 또한 주자 금률설과 고금의 ‘용은’은 악기 전체의 꼬리부분에 해당하지만, 자양금의 ‘용은’은 허리에 위치하며 거문고의 ‘제1괘’와 같은 기능을 한다. 따라서 자양금의 B부분은, 부분별 명칭은 주자 금률설의 용어를 따르고 있지만 악기 전체의 구조 측면에서는 거문고와 더 유사하다고 할 수 있다.

C부분의 명칭은 주자 금률설과 거문고에는 등장하지 않고 고금과 자양금에서만 보인다. 고금과 자양금은 ‘항(項), 견(肩), 요(腰)’라는 동일한 명칭을 사용하고 있다. 그러나 고금의 경우 ‘항, 견, 요’가 모두 B에 해당하는 부분에 위치하고 ‘요’는 악산과 용은의 중간 지점을 뜻하지만, 자양금의 ‘요’는 용은의 위치에 있다. 이는 앞서 말한 바와 같이 고금의 용은은 악기 전체의 꼬리부분이지만 자양금의 용은은 악기 전체의 중앙인 허리부분에 있기 때문이다. 거문고는 자양금과 외형이 같기 때문에 ‘항, 견, 요’라는 부분 명칭만 없을 뿐이지 구조적으로는 해당 부분을 모두 갖추고 있다. 따라서 자양금의 C부분의 외형은 거문고를 따른 것이고 그 명칭은 고금에서 따온 것으로 보인다.

D부분의 명칭은 주자 금률설에는 등장하지 않고 고금과 자양금, 거문고에서만 보인다. 세 악기의 부분 명칭이 모두 유사하나, 자양금의 ‘족(足)’은 고금의 ‘안족(雁足)’과는 형태나 기능이 다르고³²²⁾ 거문고의 ‘운족(雲足)’과 같다.

321) 고금의 초미는 용은 좌우에 붙어있다. 즉, 용은과 초미는 고금의 하단부 제일 끝이다.

322) 고금의 안족은 악기 하단부에 현을 두 갈래로 나누어 묶어두는 부분으로서, 커다란 돌궤처럼 생긴 것이 2개 있다. [도판 7]의 고금 후면 사진 참조.

E부분은 주자 금률설과 고금에는 없는 부분이며, 자양금에는 해당부분이 있지만 명칭이 표기되어 있지 않고, 거문고에서는 ‘학슬(鶴膝), 부들[染尾]’이라 부르는 곳이다. 유종교는 자양금의 해당 부분에 대한 설명을 따로 하지는 않았으나, 그 외형이나 기능으로 볼 때 거문고의 학슬 및 부들과 완전히 동일하다. 따라서 자양금의 E부분은 거문고의 것을 본떠 만들었다.

F부분 역시 주자 금률설과 고금에는 없는 부분이며, 자양금에서는 해당부분을 세분화하여 ‘악산(岳山), 성로(城路), 꼬리[尾]’라 하고, 거문고에서는 ‘봉미(鳳尾)’라 한다. 악기의 가장 끝부분 즉 꼬리라는 의미에서 보면, 고금의 ‘초미(焦尾)’와 뜻이 통한다. 그러나 고금의 초미는 용은이 있는 부위이기 때문에 구조적으로는 F부분보다는 B부분에 가깝다. 따라서 자양금의 F부분 또한 E와 마찬가지로 거문고의 것을 본뜬 것이다.

따라서 자양금 구조 및 부분 명칭 중 일부는 주자의 금률설과 고금의 것을 따랐으나, 자양금의 외형과 규격은 거문고에 더 가깝다고 할 수 있다.

(2) 휘(徽)의 형태 및 배치

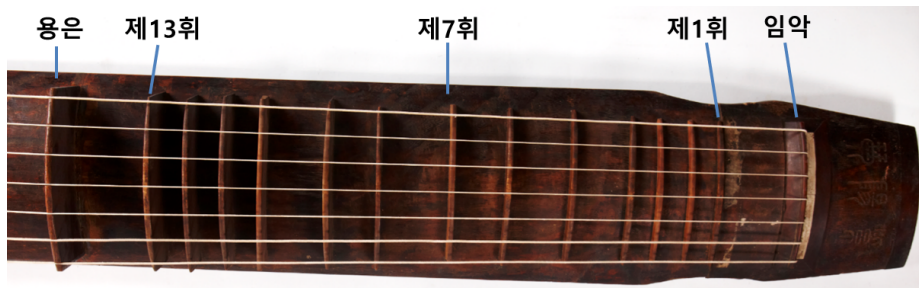
자양금의 휘(徽)는 거문고의 괘(攄)와 외형이 같다. 다만 거문고의 괘는 3개의 현만을 받치고 있지만, 자양금의 휘는 7개의 현을 모두 받친다는 점이 다르다.

유종교는 자양금의 ‘휘’ 모양에 거문고 괘의 형태를 채택한 이유에 대해 ‘누르며 연주하는 절도가 동제(東制), 즉 거문고가 더 편하기 때문’이라고 했다.³²³⁾ 자양금이 주자의 금률설을 기반으로 하여 만든 것임에도 휘의 모양에 거문고의 괘를 도입했다는 점에서, 유종교의 실용주의적 면모를 엿볼 수 있다. 이렇듯 유종교는 주자의 설을 따르되 음악실천에 있어서는 형편에

323) “근래에 중국에서 금에 휘를 설치하는 법제를 살펴보면, 금의 겉면에 다른 색깔을 써서 -칠금(柒琴, 칠현금)이 자개를 쓰는 것과 같다- 마치 자에 촌의 눈금이 있는 것처럼 제한된 마디를 표시한다. 동제(東制)는 따로 나무조각을 써서 용은처럼 그 자리에 가로로 시설하는데 조금 작다. -속칭은 괘(攄)이다- 이는 그 연혁이 같지 않은 것이다. 누르며 연주하는 절도로 말하자면 동제를 따르는 것이 편하다.” (『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “[...近攷中國琴徽制, 只就琴面, 用異色【如柒琴用貝】標誌限節, 如尺之有寸. 東制則別用片木, 橫設其處, 如龍齧而差小. 【俗稱攄】此其沿革之不同也. 以抑按之節言之, 從東制爲便矣. ...]”)

맞게 변용하는 모습을 보인다.³²⁴⁾

[도판 10] 자양금의 휘



자양금의 휘는 13개이며, 임악 방향에서 용은 방향으로 제1휘, 제2휘, 제3휘,제13휘 순으로 배열된다. 이는 거문고의 괘차(樑次)와는 반대되는 순서이다.

다음 [표 46]은 치현(제4현)의 위치, 즉 휘의 좌우 중앙에서 측정한 휘의 높이이다.

324) 반면 실학자 정약용(丁若鏞)은, 「아언각비(雅言覺非)」의 ‘금휘(琴徽)’ 설명에서 당시 거문고의 현을 휘라고 잘못 부르는 것을 지적했고, 사대부라면 마땅히 거문고가 아닌 제대로 된 휘가 배설된 금을 가까이해야 한다고 말했다. “우리나라 현금(玄琴)은 본래 정금(正琴)이 아니며, 등에 휘옥(徽玉)이 없다. 이에 현(絃)을 휘(徽)라고 하여 어린아이들을 가르치니 어찌 잘못이 아니겠는가! 현금의 등에는 가로로 된 지느러미 같은 것(橫鱗)이 크고 작은 십 수개가 있는데 이름하여 ‘괘’라 한다. 옛날에는 이 제도가 없었는데 거의 아교로 기둥[괘]을 붙여서 연주한다. 사대부들은 집에 금(琴)을 하나씩 두었는데, 마땅히 옛 제도를 살피 기둥으로 세운 괘를 없애고 주옥의 휘를 나란히 붙여야만 바야흐로 겨우 속됨을 면할 따름이다.”(『與猶堂全書』, 第1集 雜纂集, 卷24, 22a, 「雅言覺非」 卷二, ‘琴徽’, “我邦玄琴, 本非正琴。【方言黔隱扣】背無徽玉。於是以此爲徽, 訓其兒穉, 豈不謬哉! ○玄琴背有橫鱗大小數十, 名之曰卦。古無此制, 此殆膠柱而鼓瑟也。士大夫家置一琴, 宜考古制, 去卦設柱, 列植珠玉之徽, 方纔免俗耳。”) 이렇듯 실사구시(實事求是)를 추구한 정약용은 거문고의 제도(괘)와 고금의 제도(휘)를 엄격하게 구분하고, 당시 사대부가 지닌 금(琴)의 괘를 없애고 휘를 붙여야 한다고 주장했다. 보수적 도학자로 평가받는 유충교가 오히려 거문고의 괘를 적용한 자양금을 만들었다는 점에서, 유충교의 자주적이고 창의적이며 실용주의적인 음악관이 드러난다.

[표 46] 임악, 제1~13회, 용은의 높이(실측, 단위: cm)

용은	13회	12회	11회	10회	9회	8회	7회	6회	5회	4회	3회	2회	1회	임악
7.2	5.7	5.1	4.6	4.1	3.3	2.8	2.35	1.75	1.3	0.9	0.8	0.7	0.5	1.4

위 [표 46]을 보면, 제1회의 높이가 가장 낮고 순차적으로 회의 높이가 높아져서 제13회가 가장 높다.³²⁵⁾ 임악은 제1회~제5회보다는 높지만 제6회보다는 낮다.

[도판 11] 자양금의 용은



용은은 회와 모양이 같고, 모든 회보다 높으며, 실제적으로 제14회의 기능을 한다.³²⁶⁾ 용은의 옆면에는 위의 [도판 11]에서 보이는 것처럼 용은에 걸쳐 있는 현에 해당하는 음을 종이에 울자로 써서 붙여 표기해 두었다.³²⁷⁾

325) 유중교는 회의 높이에 대해 “동제를 쓴다면 용은은 모름지기 조금 더 높아야 하고, 여러 회는 늘어선 순서에 따라 점점 줄여서, 위의 회를 눌렀을 때 다음 회가 현에서 1푼보다 더 떨어지게 하는 것이 마땅하다.”라고 설명했다. (『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, 「琴體全圖」, “【...若用東制, 則龍齧須稍高, 諸徽比次漸殺, 要使按上徽時, 次徽去絃一分強乃宜. ...】”)

326) 자양금의 용은은 거문고의 제1회와 같은 역할을 한다.

327) 유중교는 “이제 용은과 회에서 현에 닿는 곳을 헤아려 각각 짝이 되는 울을 표시하고, 두 회의 사이에 있는 울은 금의 겉면에 표시하였다.”(『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, 「琴體全圖」, “今擬於龍齧及徽當絃處, 各誌所配之律, 律

「현가궤범」의 기록³²⁸⁾에 따르면, 휘 사이의 간격은 임악이 기준점일 때 용은은 4척5촌 거리의 위치하며 궁현(제1현)의 황종(黃) 자리이다. 제13휘는 임악으로부터 4척2촌반의 위치에 있으며 궁현의 태주(太) 자리이다. 제12휘는 임악으로부터 3척8촌의 위치에 있으며 궁현의 협종(夾) 자리이다. 제11휘는 임악으로부터 3척5촌³²⁹⁾의 위치에 있으며 궁현의 고선(姑)³³⁰⁾ 자리이다. 제10휘는 임악으로부터 3척4촌의 위치에 있으며 궁현의 중려(仲) 자리이다. 제9휘는 임악으로부터 3척의 위치에 있으며 임종(林)의 자리이다. 제8휘는 임악으로부터 2척7촌의 위치에 있으며 남려(南)의 자리이다. 제7휘는 임악으로부터 2척2촌반의 위치에 있으며 청황종(淸黃宗)의 자리이고, 임악과 용은의 절반 지점이기 때문에 중휘(中徽)라고도 한다. 제6휘는 임악으로부터 1척9촌의 위치에 있으며 청협종(淸狹宗)의 자리이다. 제5휘는 임악으로부터 1척 5촌의 위치에 있으며 청임종(淸淋)의 자리이다. 제4휘는 임악으로부터 1척1촌2푼반의 위치에 있으며 중청황종(淸淸黃宗)의 자리이고, 임악으로부터 용은까지의 1/4지점이다. 제3휘는 임악으로부터 9촌반의 위치에 있으며 중청협종(淸淸狹宗)의 자리이다. 제2휘는 임악으로부터 7촌반의 위치에 있으며 중청임종(淸淸淋)의 자리이다. 제1휘는 임악으로부터 5촌6푼강의 위치에 있으며 삼청황종(三淸黃宗)의 자리이다.

이상에서 설명한 자양금의 휘 간격과 해당 율, 그리고 휘 간격을 실측한 수치를 표로 정리하면 [표 47]과 같다.³³¹⁾

在兩徽之間者，誌于琴面。)고 했다. 제천의병전시관에서 소장하고 있는 실제 자양금을 보면 용은과 몇몇 휘에 율자가 적힌 종이가 붙어있거나 종이가 붙어있다 떨어진 흔적이 있다. 그러나 두 휘 사이에 있는 율은 금의 겉면에 표시되어 있지 않고, 두 개의 휘 중 바깥쪽[왼쪽] 휘의 오른쪽 면에 종이에 율명을 적어서 붙여 두었다. 한편, 용은은 본래 임악쪽(제13쪽) 방향의 면, 즉 용은의 오른쪽 면에 율자 표기가 붙어있어야 하나, 좌우가 뒤집어져서 종이가 용은의 왼쪽 면에 붙어있다. 본고 말미 “부록 3. 자양금 사진자료”의 [사진 8]과 [사진 9] 참조.

328) 『省齋集』別集, 卷3, 31, 「絃歌軌範」, ‘琴絃配聲律圖【新附】’.

329) 「현가궤범」 필사본은 3척6촌이나, 활자본은 3척5촌이라 되어 있고, 주자의 설은 3척5촌이다.

330) 주자는 당대의 금 연주 관행에 따라 고선은 각현(제3현)에서만 쓰고 나머지 현은 모두 중려를 쓰며 휘의 위치는 고선, 중려 모두 3척 5촌으로 기록했다. 그러나 유종교는 자양금의 제11휘 고선은 3척 5촌(필사본은 3척 6촌), 제10휘 중려는 3척 4촌으로 기록했다. 즉, 주자는 당시 중국의 유품에 따라 각성에 중려(仲呂)를 사용했으나, 유종교는 원칙을 적용하여 고선(姑洗)을 배치했다.

[표 47] 자양금의 휘 간격

위치	해당 율(궁현기준)	「현가궤범」	실측	비고
용은	黃	4척5촌	76cm	용은
-	大	4척2촌반	-	용은부터 임악의 1/2 ↓
13휘	太	4척	67.4cm	
12휘	夾	3척8촌	63.8cm	
11휘	姑	3척5촌	60.5cm	
10휘	仲	3척4촌	56.9cm	
-	蕤	3척1촌반	-	
9휘	林	3척	50.5cm	
-	夷	2척8촌반	-	
8휘	南	2척7촌	45.3cm	
-	無	2척5촌	-	
-	應	2척4촌	-	
7휘	蕤	2척2촌반	38cm	中徽
6휘	夾	1척9촌	32.1cm	
5휘	淋	1척5촌	25.3cm	
4휘	蕤	1척1촌2푼반	19.2cm	1/4
3휘	夾	9촌반	16.1cm	
2휘	淋	7촌반	12.6cm	
1휘	蕤	5촌6푼강	9.6cm	1/8
임악	기준	기준	기준	임악

331) 휘 간격은 활자본 「현가궤범」을 기준으로 했다. 표에서 음영 표시한 부분은 휘에 해당하며 음영이 없는 부분은 휘와 휘 사이에 있는 율(律)이다. 실측한 수치는 치현(제4현)의 위치, 즉 휘의 좌우 중앙에서 측정한 거리이다.

이상의 휘 배치는 주자의 금률설을 그대로 적용한 것이며, 주자 금률설의 휘 배치는 삼분손익법에 따라 9분법으로 계산한 것이다.

결과적으로 자양금은, 휘의 형태는 동제(東制), 즉 거문고의 요소를 적용하고, 휘의 배열은 주자의 설을 적용한 것이다.

(3) 현(絃)의 조율 및 치현법(治絃法)³³²⁾

자양금의 현은 7줄로서, 제1현은 궁현(宮絃), 제2현은 상현(商絃), 제3현은 각현(角絃), 제4현은 치현(徵絃), 제5현은 우현(羽絃), 제6현은 소궁현(小宮絃), 제7현은 소상현(小商絃)이다.

[표 48] 현의 이름 및 조율음

현 순서	현 이름	조율음
제1현	궁현	黃
제2현	상현	太
제3현	각현	姑
제4현	치현	林
제5현	우현	南
제6현	소궁현	潢
제7현	소상현	汰

자양금의 7현은 모두 용은 위에 걸쳐 있기 때문에 조율할 때에는 진(軫)을 돌려서 개방현의 음을 각 현의 울에 맞게 조율한다. 궁현은 황종(黃), 상

332) 치현법은 현의 굵기를 정하는 방법이다. 현재 자양금에는 「현가궤범」의 기록과는 전혀 다른 굵기의 현들이 배열되어 있다. 이는 1994년에 현을 보수하던 당시에 전문적인 고증 없이 거문고의 현을 참고하여 임의로 줄을 올렸기 때문인 것으로 보인다. 자양금을 본래의 형태로 보수하여 보존하기 위해서는 자양금의 구조에 대한 명확한 고증이 있어야 한다. 본 목에서는 「현가궤범」의 기록과 자양금 실물을 분석함으로써 자양금의 성격을 밝히고자 하며, 본 연구를 계기로 하여 자양금의 원형을 복원할 수 있기를 바란다.

현은 태주(太), 각현은 고선(姑), 치현은 임종(林), 우현은 남려(南), 소궁현은 청황종(潢), 소상현은 청태주(汰)로 조율한다.

유종교는 ‘금체전도’에서 치현법(治絃法), 즉 현의 굵기를 정하는 법을 제시했는데, 실[絲]을 쓰는 데에는 정해진 숫자가 없다고 했다.³³³⁾ 따라서 황종관의 소리에 맞춰 궁현의 실[絲] 수를 임시로 정하는데, 황종관을 불면서 현을 튕겨 황종관보다 소리가 높으면 실을 더하고 소리가 낮으면 실을 빼서 음높이를 맞춘다.³³⁴⁾ 또한 유종교는 황종관을 구하기 어려우면 율가(律家)에서 전해지는 고금(古琴) 즉 칠현금의 현을 본떠서 만들거나³³⁵⁾, 속금(俗琴) 즉 거문고 중 큰 것을 취하여 써도 된다³³⁶⁾고 하는 등 형편에 맞는 방식을 제시하는 융통성을 보이기도 했다.

궁현의 실[絲] 수가 정해지면, 각 현의 실[絲] 수치에 맞춰 이승동제(異乘同除) 계산법³³⁷⁾으로 나머지 현의 실 수를 정한다. 유종교는 ‘금률고정도’³³⁸⁾의 현 이름 아래에 각 현의 실[絲] 수치를 적어두었는데, 다음 [도판 12]와 같다.

333) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...治絃法, 用絲無定數。先假設宮一絃, 吹黃鍾管而彈之, 審音較量, 聲高則加縷, 下則減縷, 期於相合。宮絃既定, 乃視其所用絲數, 以算法異乘同除遞降之, 得諸絃絲數。...】”

334) 이는 심괄(沈括)의 설을 따른 것이다. “거문고 줄을 제어하는 법은 먼저 궁 현(絃)을 임시로 정하고 황종관(黃鐘管)을 불어 그것을 울립니다. 현의 소리가 높으면 실을 보태고 낮으면 실을 줄여, 황종관과 현의 소리가 맞게 한 뒤에야 그만둡니다. 심괄이 말하기를 ‘먼저 관색(管色)과 합성(合聲)으로, -관색은 율관(律管)의 명색(名色)이며, 합성은 율가(律家)에서 황종을 합성이라 한다.- 궁현(宮絃)을 정한다’는 것이 그것입니다.”(『省齋集』, 卷21, 52-53, 「往復雜稿」, ‘答秦仲善【尙友○辛卯】’, “制琴絃之法, 先權設宮一絃, 吹黃鍾管而彈之, 絃聲高則增其絲, 下則減其絲, 期於與管合聲而後止焉。沈括所謂先以管色合聲【管色, 謂律管名色, 合聲, 律家以黃鍾爲合聲】定宮絃是也。”) 반면, 주자는 이러한 심괄의 설을 부정했다.

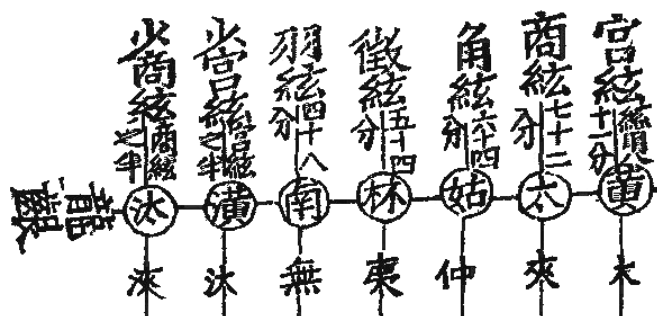
335) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...治絃法...若黃鍾管不可必得, 則用律家所傳古琴絃, 倣而制之, 亦不中不遠矣。...】”

336) 『省齋集』, 卷21, 52-53, 「往復雜稿」, ‘答秦仲善【尙友○辛卯】’, “今律管不可必得, 則且取律家所傳古琴絃【或取俗琴中。揀稍大者爲近古。】倣之。則必有依據, 亦不甚遠也。”

337) 계산 할 때 각각 다른 수를 곱하고 다시 같은 수로 나누는 것을 뜻한다. 다른 수는 宮·商·角·徵·羽의 각 수치인 81, 72, 64, 54, 48이고, 같은 수는 궁에 해당하는 수 81이다.

338) 『省齋集』別集, 卷3, 32b-33a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律攷定圖’.

[도판 12] ‘금률고정도’ 현의 실[絲] 수치



[도판 12]를 보면, 궁현은 ‘絲用八十一分’, 상현은 ‘七十二分’, 각현은 ‘六十四分’, 치현은 ‘五十四分’, 우현은 ‘四十八分’, 소궁현은 ‘宮絃之半’, 소상현은 ‘商絃之半’이라 되어 있다.

이 기록의 수치들은 실제 현의 실[絲]의 개수를 뜻하는 것이 아니고³³⁹⁾, 궁현은 ‘궁현의 실 수에 81을 곱하고 81로 나누어 쓴다’(궁현=궁현× $\frac{81}{81}$)라는 뜻이고, 상현은 ‘궁현의 실 수에 72를 곱하고 81로 나눈다’(상현=궁현× $\frac{72}{81}$), 각현은 ‘궁현의 실 수에 64를 곱하고 81로 나눈다’(각현=궁현× $\frac{64}{81}$), 치현은 ‘궁현의 실 수에 54를 곱하고 81로 나눈다’(치현=궁현× $\frac{54}{81}$), 우현은 ‘궁현의 실 수에 48을 곱하고 81로 나눈다’(우현=궁현× $\frac{48}{81}$), 소궁현은 ‘궁현의 반이다’, 소상현은 ‘상현의 반이다’라는 뜻³⁴⁰⁾이다.³⁴¹⁾

339) 유증교는 1891년에 진중선의 질문에 답하는 글에서 “앞 사람 중에는 오성(五聲)의 수를 금현의 실 수로 여기는 자가 있는데 옳지 않으니, 따라 해서는 안 됩니다.”라고 하여 율의 수치와 현의 실 수를 뚜렷하게 구분하고 있다. 유증교가 ‘금률고정도’에 쓴 현의 실[絲] 수치는 오성의 수와 같은데, 각 숫자 옆에 ‘分’을 적어서 이승동제의 계산을 통해 실의 수를 정해야함을 표시했다. (『省齋集』, 卷 21, 52-53, 「往復雜稿」, 「答秦仲善【尙友○辛卯】」, “前人或以五聲數爲琴絃絲數者非是, 不可遵用也。”)

340) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...治絃法...假令宮絃用二百絲, 則置二百爲實, 以七十二乘之, 八十一除之, 得商絃一百七十七絲, 零數未成絲者刪之. 更置二百, 以六十四乘之, 八十一除之, 得角絃絲數. 以五十四乘之, 八十一除之, 得徵絃絲數. 以四十八乘之, 八十一除之, 得羽絃絲數, 此正法也. ...】”

341) 위 글에서 밑줄 친 부분만 ‘금률고정도’([도판 12] 참조)에 적혀 있다. 유증교는 “궁현의 실 수에 ‘다른 수’를 곱하고 같은 수로 나눈다.”라고 설명해야 할 부분을, 간략히 줄여서 밑줄 친 부분에 해당하는 내용만을 추려 적은 것으로 보인다.

만약 궁현의 실 수가 200올이면, 궁현의 실 수의 계산은 $200 \times 81 \div 81$ 이 된다. 이에 따라 궁현부터 우현까지 각 현의 실[絲] 수치를 각각 곱하고 81로 똑같이 나누어 실제 필요한 실의 개수를 구한다. 계산 후 얻은 값에서 소수점 이하는 잘라낸다.³⁴²⁾ 소궁현과 소상현은 궁현과 상현의 값을 각각 이분한 값이다.

궁현부터 소상현까지의 현의 실[絲] 수를 계산하여 정리하면 다음 [표 49]와 같다.

[표 49] 7현의 실[絲] 수(궁현 200올 기준)

현 순서	현 이름	실[絲] 수 (소수점이하 버림)
제1현	궁현	$200 \times 81 \div 81 \approx 200\text{올}$
제2현	상현	$200 \times 72 \div 81 \approx 177\text{올}$
제3현	각현	$200 \times 64 \div 81 \approx 158\text{올}$
제4현	치현	$200 \times 54 \div 81 \approx 133\text{올}$
제5현	우현	$200 \times 48 \div 81 \approx 118\text{올}$
제6현	소궁현	$200 \div 2 \approx 100\text{올}$
제7현	소상현	$177 \div 2 \approx 88\text{올}$

342) “여기에서 궁현에서 사용되는 실의 수에 견주어 계산법 상 다른 수를 곱하고 같은 수로 나누어 여러 현의 실 수를 얻습니다. - 예를 들어 궁현에 200올을 쓰면 200올을 놓고 72를 곱하고 81로 나누어 177올을 얻습니다. 실이 되지 못하는 나머지 수는 버리고 쓰지 않으니 곧 상현(商絃)의 실 수입니다. 또 200올 놓고 64를 곱하고 81로 나누면 각현(角絃)의 실 수를 얻습니다. 나머지 현도 이와 같습니다. - 이것이 바른 법입니다.” (『省齋集』, 卷21, 52-53, 「往復雜稿」, ‘答秦仲善【尙友○辛卯】’, “於是視宮絃所用絲數, 以算法異乘同除, 得諸絃絲數。【如宮絃用二百絲, 則置二百絲, 以七十二乘之, 仍以八十一除之, 得一百七十七絲。零數未成絲者刪不用, 卽商絃絲數也。又置二百, 以六十四乘之, 仍以八十一除之, 得角絃絲數。餘絃倣此】此正法也。”)

[표 49]와 같이 궁현이 200올이라 가정했을 때, 7현의 현의 실[絲] 수는, 궁현이 200올, 상현이 177올, 각현이 158올, 치현이 133올, 우현이 118올, 소궁현이 100올, 소상현이 88올이 된다.

실을 꼰 때에는 실을 세 가닥으로 나누고 그것을 다시 하나로 묶어서 단 단하게 꼬며, 모든 현의 장력이 고르게 되도록 꼬아야 한다.³⁴³⁾ 유종교는 세 가닥의 실을 꼬는 방법에 대해서는 자세히 설명하지 않았는데, 그 방법을 궁현이 200올이라 가정하여 정리해보면 다음과 같다.

궁현 200올을 세 가닥으로 나누면 66올, 66올, 66올의 세 가닥이 되고 2올이 남는다.³⁴⁴⁾ 이때 2올은 버리고 66올을 한 가닥으로 합사하고, 다시 합사한 세 가닥을 꼬아서 궁현의 줄을 만든다. 상현은 177올이므로, 세 가닥으로 나누면 59올씩 세 가닥이 되고, 이를 각각 합사한 뒤 다시 하나로 꼬아서 묶는다. 각현은 158올이므로, 52올씩 세 가닥이 되고 2올이 남는다. 이때 2올은 버리고 52올씩 세 가닥을 각각 합사한 뒤 다시 하나로 꼬아서 묶는다. 치현은 133올이므로, 44올씩 세 가닥을 각각 합사한 뒤 다시 하나로 꼬아서 묶고 1올은 버린다. 우현은 118올이므로, 39올씩 세 가닥을 각각 합사한 뒤 다시 하나로 꼬아서 묶고 1올은 버린다. 소궁현은 100올이므로, 33올씩 세 가닥을 각각 합사한 뒤 다시 하나로 꼬아서 묶고 1올은 버린다. 소상현은 88올이므로, 29올씩 세 가닥을 각각 합사한 뒤 다시 하나로 꼬아서 묶고 1올은 버린다.³⁴⁵⁾

따라서 현의 굵기는 궁현이 가장 굵고, 소상현으로 갈수록 가늘어진다.

이상에서 살펴본 자양금의 구조 및 조율을 표로 정리하면 다음과 같다.

343) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...治絃法...絃用三股極緊。諸絃繁縷, 要十分均齊鋪排, 如前圖位次。】”

344) 누에고치에서 뽑아낸 날 올의 생사(生絲)를 각 현의 한 가닥에 필요한 수만큼 묶어 꼬는 것을 ‘하연’이라 하고, 하연을 통해 합사(合絲)된 세 가닥의 실을 하나로 꼬아 묶는 것을 ‘상연’이라 한다. 즉, 궁현의 경우 66올씩 묶어서 하연한 다음, 합사된 세 가닥의 실을 상연하여 만든다.

345) 이것은 필자가 분석하여 정리한 수치이다.

[표 50] 자양금의 구조 및 조율

특질 항목		주자 금률설 적용	동제(東制)적 요소	비고
구조	구조 (명칭)	임악(臨岳), 휘(徽), 용은(龍龔)	거문고의 봉미, 학슬, 부들, 운족에 해당하는 부위가 있으나 명칭은 부여하지 않음	중국 고금의 명칭 중 일부(뒤통, 어깨[肩], 허리[腰], 족(足), 꼬리[尾])를 차용하고, 거문고의 봉미에 해당하는 부위를 악산(岳山)·성로(城路)라 표기함
	크기	임악~용은 거리 4척5촌(주자 금 길이)	거문고의 외형	총 길이 10척
	휘 모양	-	거문고의 꺾 형태	-
	휘 위치	삼분손익법에 의한 휘 위치 배열	-	휘의 순서는 금과 같음 (거문고와 반대)
	현 개수	7현	-	-
조율	산현의 음고	제1현(궁현)=黃 제2현(상현)=太 제3현(각현)=姑 제4현(치현)=林 제5현(우현)=南 제6현(소궁현)=潢 제7현(소상현)=汰	-	-
	현 굵기	-	-	궁현(가장 굵음)>상현> 각현>치현>우현>소궁현 >소상현(가장 가늘) *합사법의 정해진 수 없음(심괄의 설에 따라 황종관에 맞춰 궁현의 실[絃] 수를 정함)

2) 자양금의 음역 및 연주법

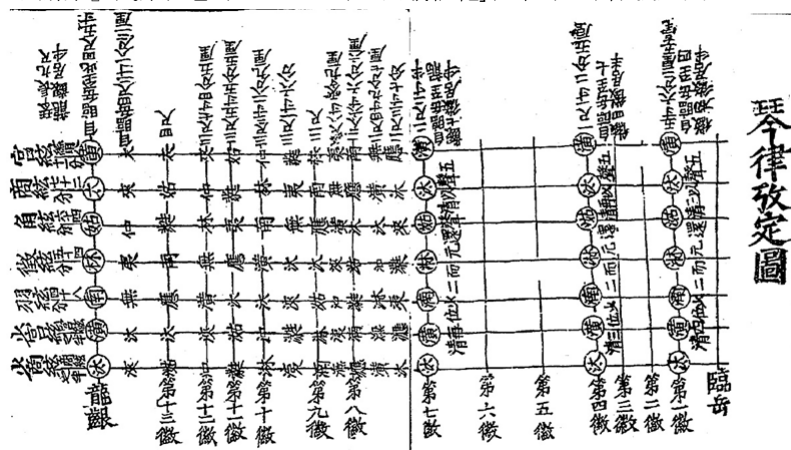
본 항에서는 자양금의 음역과 연주법에 대해 논하고자 한다.

(1) 음역

다음 [도판 13]은 자양금의 올 배치를 초간본 「현가궤범」의 ‘금률고정도(琴律攷定圖)’³⁴⁶⁾를 참고하여 그린 것이다. 옥타브 표기는 필사본 「현가궤범」의 표기 방식을 따른 것으로 올자 옆에 적힌 동그라미 1개는 한 옥타브 위, 동그라미 2개는 두 옥타브 위, 동그라미 3개는 세 옥타브 위, 동그라미 4개는 네 옥타브 위를 뜻한다.

가장 낮은 음은 휘를 짚지 않고 궁현 그대로를 뜯었을 때 나는 음[散聲]³⁴⁷⁾인 황종(黃)이고, 가장 높은 음은 소상현의 제1휘를 짚어 소리 내는 음[木聲]³⁴⁸⁾인 4옥타브 위 태주(濤)이다. 단, 제1휘 소상현의 경우, 제1휘

346) 『省齋集』別集, 卷3, 32b-33a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律攷定圖’

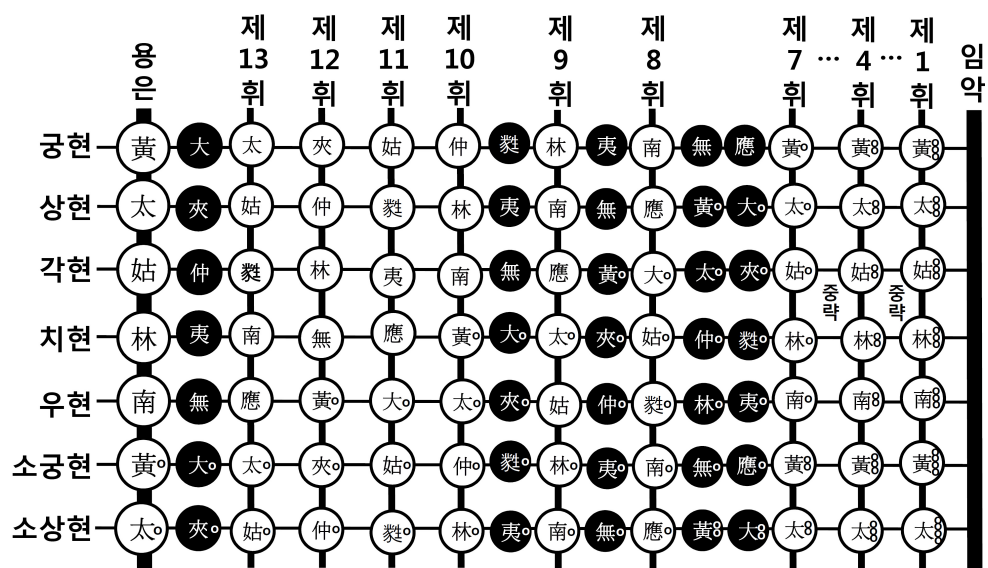


347) 이렇게 궤를 짚지 않고 개방현을 그대로 뜯었을 때 나는 음을 산성(散聲)이라 한다. 궁현은 용은에 걸쳐있기 때문에 궁현의 산성은 곧 궁현의 용은 위치에서 소리 내는 음이 된다. 자양금은 궁현, 상현, 각현, 치현, 우현, 소궁현, 소상현에서 각각 산성을 낼 수 있으므로 자양금의 산성은 7개이다.

348) 이렇게 궤를 짚어서 소리 내는 음을 목성(木聲)이라 한다. 유종교는 산성과 목성에 대해 다음과 같이 설명했다. “무릇 현은 모두 용은(龍韻)에서 시작하여 임악(臨岳)에서 끝나니, 그 현의 모든 길이를 뜯으면 이를 산성이라 하고, 중간에 휘를 눌러 마디를 지어 뜯으면 이를 목성이라 한다.” (『省齋集』, 卷15, 41-42, 「往復雜稿」, ‘答朱汝中【戊子四月】’, “凡絃皆起於龍韻而止於臨岳, 全其絃之長而彈之, 謂之“散

왼쪽에서 줄을 아래로 누르면 더 높은 음을 낼 수 있다. 따라서 자양금은 4 옥타브 이상의 음역을 소리 낼 수 있는 악기이다.

[도판 13] 자양금의 율(律) 배치



*흰색 원에 쓰인 율은 용은 또는 휘 위를 짚어 소리 내는 음이고, 검정색 원에 쓰인 율은 용은 밖, 또는 휘와 휘의 사이를 눌러서 소리 내는 음이다.

(2) 연주 자세

유종교는 자양금의 연주 자세에 대해서 특별히 언급한 바가 없다. 그러나 악기구조와 연주법을 통해 연주 자세를 유추할 수 있다.

중국의 고금은 의자에 앉아서 받침대 위에 고금을 평평하게 눕혀놓고 연주한다. 반면 거문고는 바닥에 반가부좌 자세로 앉아서 거문고의 좌단부분을 무릎 위 또는 발바닥 위에 얹고 비스듬하게 악기를 세운 상태에서 연주한다.

자양금은 그 외형이 고금보다는 거문고와 더 유사하다. 자양금의 머리[首](거문고의 좌단에 해당) 부분에는 바닥에 내려놓았을 때 몸체를 지탱할

聲”，中間按徽爲節而彈之，謂之“木聲”。”)

만한 구조가 없고, 자양금의 꼬리[尾](거문고의 봉미에 해당) 부분에는 거문고의 운족과 동일한 모양의 족(足)이 있다. 따라서 자양금의 머리 부분은 바닥에 놓지 않고 거문고처럼 무릎에 얹어 놓았을 것으로 보인다.³⁴⁹⁾

단, 거문고처럼 몸체를 비스듬하게 세우지 않고, 가야금처럼 악기의 후면이 평평한 상태가 되게 하여 머리는 무릎 위, 꼬리는 바닥에 놓은 상태로 연주했을 것이다.

이는 이후 상술할 좌수안현법, 즉 왼손 연주법을 통해 도출한 것이다. 왼손 연주법에서 산성(개방현의 음)을 소리 낼 때는 왼손 엄지와 검지로 용을 짚어서 자양금의 몸체가 움직이지 않게 하고, 휘와 휘 사이의 음을 소리 낼 때는 거문고의 역안법처럼 연주하지 않고 가야금에서처럼 줄을 수직으로 눌러서 소리 내기 때문이다. 따라서 자양금의 연주 자세는 가야금과 동일했을 것으로 본다.

(3) 우수탄법(右手彈法)

우수탄법(右手彈法), 즉 오른손으로 현을 치는 방법은 거문고와 동일하며 거문고의 술대[筚]³⁵⁰⁾를 그대로 사용한다. 유중교는 그 까닭을 “중국인들은 손가락을 쓰고 술대를 쓰지 않지만 이제 또한 편리함을 취하여 우리나라의 풍속[東俗]을 따른다.”고 설명했다.³⁵¹⁾ 이는 휘의 형태로 거문고의 괘를 쓴 것과 같은 맥락이다. 중국 고금(古琴)의 연주법이 잘 알려져 있지 않았던 당시 상황을 감안했을 때, 유중교는 현실적으로 악기 연주에 적용할 수 있는 방식을 추구했던 것으로 보인다.

술대로 현을 치는 위치는 임악과 제1휘 사이이며, 임악에서 제1휘 쪽으로 몇 촌(寸) 들어간 위치에서 친다.³⁵²⁾〔도판 14〕의 실선으로 표시한 부분)

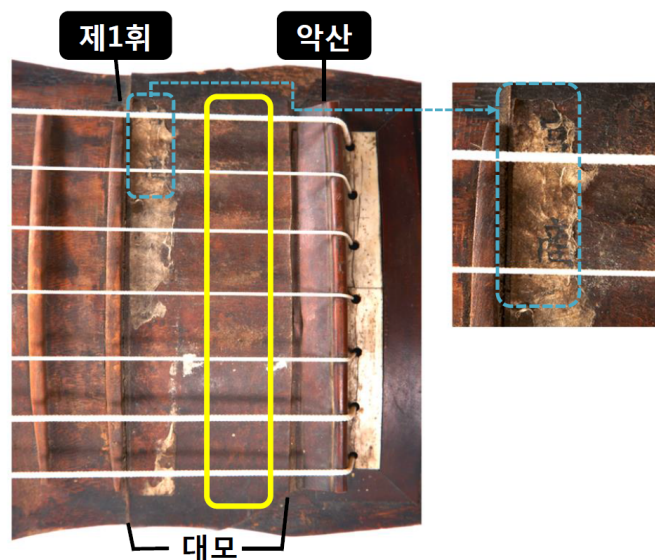
349) 고금의 경우, 중국에서는 금상 또는 금탁이라 부르는 탁자 위에 평평하게 올려 놓고 연주한다. 소곡(小曲)의 경우에는 반가부좌로 앉아서 양쪽 무릎 위에 악기를 좌우로 평평하게 올려두고 연주하기도 하는데 현대에는 보기 드문 연주 자세이다. 자양금은 길이가 비교적 길기 때문에 고금의 방식처럼 양쪽 무릎 위에 평평하게 얹어 놓고 연주하는 것은 불가능했을 것이다.

350) 일반적으로는 술대를 한자로는 ‘시(匙)’라고 표현하나 유중교는 ‘정(筚)’이라고 썼다.

351) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...用筚彈絃。【中國人用指不用筚, 今亦取便從東俗。】...】”

자양금에는 임악과 제1휘 사이의 몸통 윗부분에 거문고의 대모에 해당하는 가죽이 붙어 있으며³⁵³⁾, 제1휘 오른쪽에는 각 현의 이름, 즉 ‘宮, 商, 角, ... 小商’을 종이에 적어 붙였던 흔적이 남아있다.([도판 14]의 점선 표시 부분)

[도판 14] 술대로 현을 치는 부분(실선표시)



(4) 좌수안현법(左手按絃法)

좌수안현법(左手按絃法), 즉 왼손으로 휘를 짚어서 소리 내는 방법은 다 음과 같다. 휘를 짚을 때는 왼손 엄지와 검지를 써서 짚는다. 산성(개방현의 음)을 소리 낼 때에도 왼손 엄지와 검지로 용은의 등을 눌러서 자양금의 몸체가 움직이지 않게 한다.³⁵⁴⁾

자양금은 13개의 휘가 붙어있지만 실제 연주에는 용은부터 제7휘까지의

352) 같은 곳, “【...乃以右手就臨岳內數寸地, 用筴彈絃。【中國人用指不用筴。今亦取便從東俗。】...】”

353) 대모는 연주시 술대가 부딪히기 때문에 마모가 되기 쉬운데, 궁현부터 우현 부분은 비교적 마모가 심하고 소궁현, 소상현 부분은 마모가 덜하여 연주시 궁현~우현을 주로 썼음을 알 수 있다.

354) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【凡彈法, 皆以左手拇指及食指, 壓龍齧背, 要使致身不動。...】”

[도판 15] 연주에 사용하는 자양금의 휘 영역

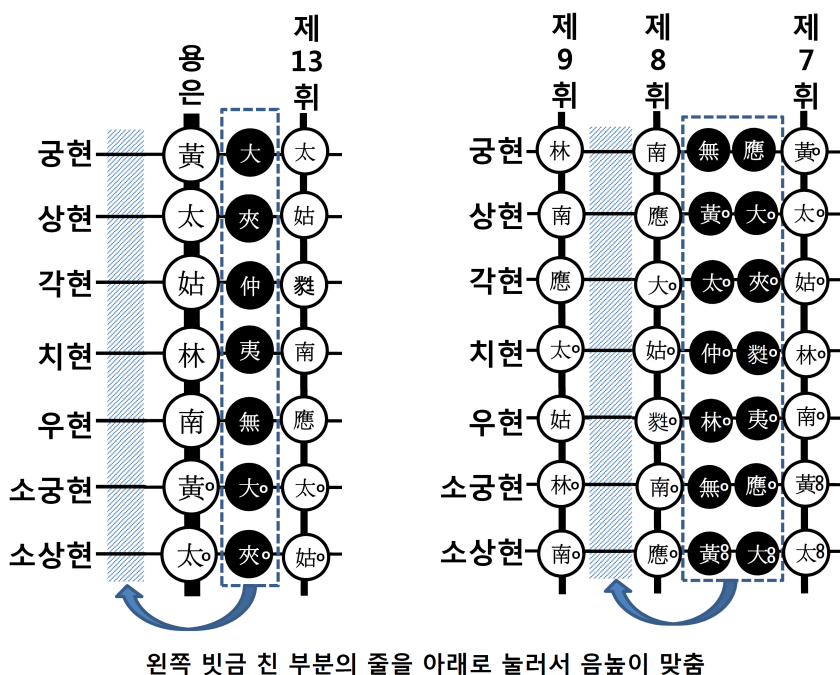
	용은	제 13 회	제 12 회	제 11 회	제 10 회	제 9 회	제 8 회	제 7 회	...	제 4 회	제 1 회	임악			
궁현	黃	大	太	夾	姑	仲	麤	林	夷	南	無	應	黃	黃	
상현	太	夾	姑	仲	麤	林	夷	南	無	應	黃	大	太	太	
각현	姑	仲	麤	林	夷	南	無	應	黃	大	太	夾	姑	姑	
치현	林	夷	南	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	麤	林	林	
우현	南	無	應	黃	大	太	夾	姑	仲	麤	林	夷	南	南	
소궁현	黃	大	太	夾	姑	仲	麤	林	夷	南	無	應	黃	黃	
소상현	太	夾	姑	仲	麤	林	夷	南	無	應	黃	大	太	太	

위의 [도판 15]는 자양금의 각 휘의 위치에서 소리 나는 음을 표시한 것이다. 흰색 원 안에 쓰인 음은 용은 또는 휘 위를 짚어 소리 나는 음이고,

– 179 –

검정색 원에 쓰인 율은 휘와 휘 사이에서 소리 나는 음이다. 이때 휘와 휘 사이에 있는 음은, 중국의 고금에서는 해당 자리의 현을 왼손으로 짚어서 소리 내지만, 자양금의 휘는 거문고의 괘 형태를 적용했기 때문에 표시된 자리에서 줄을 짚어 연주할 수 없다. 따라서 검정색 원에 쓰인 율은 해당 자리의 왼쪽에 있는 휘의 왼쪽에서³⁵⁶⁾ 줄을 눌러서 팽팽하게 하여 음높이를 맞추어야 한다.³⁵⁷⁾

[도판 16] 용은과 제13휘 사이, 제8휘와 제7휘 사이의 율 연주법



356) 유중교는 이를 ‘휘의 위쪽에서’라고 표현한다. 거문고, 가야금의 경우 연주자 위치에서 괘 또는 안쪽의 오른쪽으로 움직이는 것(현침쪽에 가깝게 하는 것)은 ‘올린다’, 왼편으로 움직이는 것은 ‘내린다’라고 표현하는데, 이는 음 높이를 기준으로 한 표현이다. 그러나 유중교는 자양금의 용은을 위, 임악을 아래로 하고, 오른쪽으로 가는 것, 즉 임악쪽으로 가는 것은 ‘내린다’고 하고, 왼쪽으로 가는 것, 즉 용은쪽으로 가는 것은 ‘올린다’고 표현한다. 또한 용은쪽은 안[內], 임악쪽은 밖[外]이라고도 표현한다.

357) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...律位在兩徽之間者, 抑上徽外【近徽爲上】彈之, 出此聲. 若兩律俱在徽間, 則抑徽外更緊一分, 出次律聲. ...】”

용은과 제13휘 사이에 표기된 음은 용은의 왼편에서 줄을 눌러 음높이를 맞추어야 한다.([도판 16] 왼쪽 참조) 제10휘와 제9휘 사이에 표기된 음은 제10휘의 왼편에서 줄을 눌러 음높이를 맞춘다. 제9휘와 제8휘 사이에 표기된 음은 제9휘의 왼편에서 줄을 눌러 음높이를 맞춘다. 제8휘와 제7휘 사이에 표기된 음은 제8휘의 왼편에서 줄을 눌러 음높이를 맞추는데, 함께 표기된 2개 음 중 더 높은 음을 소리 낼 때는 줄을 더 깊게 누른다.([도판 16] 오른쪽 참조)

이렇게 휘와 휘 사이에서 줄을 수직으로 눌러서 음높이를 맞추는 방법은, 가야금에서 안쪽의 왼편에서 줄을 눌러서 음높이를 높이는 것과 동일한 것이다. 유중교는 거문고의 궤를 자양금의 휘 모양에 적용했고 거문고의 역안법(力按法)도 알고 있었다.³⁵⁸⁾ 그럼에도 불구하고 거문고의 방식을 쓰지 않고 가야금의 왼손 주법을 적용했다는 점이 특징적이라 할 수 있다.

유중교는 수월용률법(隨月用律法)에 따라 달마다 궁을 달리한 현가를 연주했는데, 이때 자양금의 휘 사용 범위는 각 곡에 따라 달라진다.

<자양금조후사> 13편은 열두 달의 궁을 월별로 달리 쓰는 수월용률법을 적용한 현가이다. <자양금조후사> 자월(子月, 11월)은 황종궁, 축월(丑月, 12월)은 대려궁, 인월(寅月, 1월)은 태주궁, 묘월(卯月, 2월)은 협종궁, 진월(辰月, 3월)은 고선궁, 사월(巳月, 4월)은 중려궁, 오월(午月, 5월)은 유빈궁, 미월(未月, 6월)은 임종궁을 연주하고, 중앙절(中央節)³⁵⁹⁾은 황종궁이되 궁현 1개 현에서만 연주하며, 신월(申月, 7월)은 이척궁, 유월(酉月, 8월)은 남려궁, 술월(戌月, 9월)은 무역, 해월(亥月, 10월)은 응종궁을 연주한다.

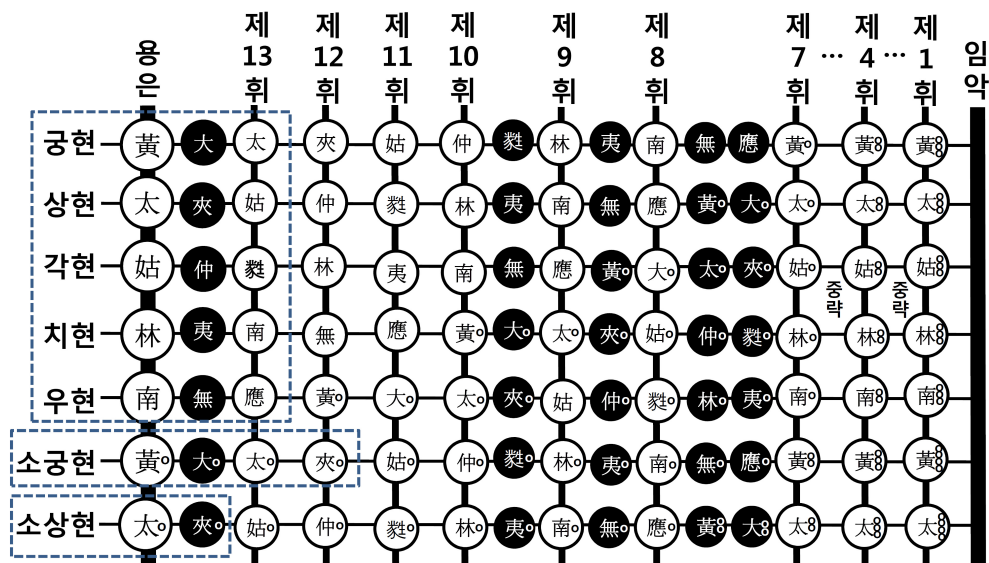
<자양금조후사>의 선율은 13편이 모두 12울 4청성으로 되어 있기 때문에

358) 1891년에 진중선과 주고받은 편지를 보면, 유중교는 거문고의 역안법을 알고 있었으나 자양금의 연주법에는 적용하지 않았다. “율(律)에서는 휘(徽)의 위치를 휘의 오른쪽에 둘 수 없다는 것은, 본 현의 휘 왼쪽에서 손가락으로 살짝 눌러 타면 본 소리가 나옵니다. 현이 급하면 소리가 맑기 때문입니다. 지금 속금(거문고)의 탄법은 성(聲)이 휘의 사이에 있어 손가락으로 휘를 짚어 가로로 본 현을 지탱하니 가로로 본 현을 밀어내니 또한 이 뜻입니다.”(『省齋集』, 卷21, 52-53, 「往復雜稿」, ‘答秦仲善【尙友○辛卯】’, “律不當徽位在徽右者, 就本絃徽左, 用指微抑而彈之則出本聲。絃急則聲清故也。今俗琴彈法, 聲在徽間者, 用指按徽而橫撐本絃, 亦此意也。”)

359) 유중교는 중앙절(中央節)을 입추(立秋) 18일 전이라 하였다. 입추는 양력으로 8월 8일 무렵이므로 중앙절은 양력으로 7월 21일 무렵이 된다.

자양금에서 실제 연주하는 위의 영역은 궁현, 상현, 각현, 치현, 우현은 용은의 왼편부터 제13휘까지이고, 소궁현은 용은의 왼편부터 제12휘(청협종)까지이며, 소상현은 용은의 왼편부터 제13휘 전까지이다.([도판 17]의 점선 표시 부분)

[도판 17] 12울 4청성에 따른 자양금의 휘 연주 영역



*흰색 원에 쓰인 울은 용은 또는 휘 위를 짚어 소리 내는 음이고, 검정색 원에 쓰인 울은 용은 밖, 또는 휘와 휘의 사이를 눌러서 소리 내는 음이다.

항종부터 응종까지의 12울은 [도판 17]에서 궁현부터 우현까지 범위 내에서 점선으로 표시한 위치 외에서도 소리 낼 수 있다. 그러나 유종교는 용은을 주로 삼아서 黃, 太, 姑, 林, 南은 각각 궁현, 상현, 각현, 치현, 우현의 산성을 썼다. 그리고 大, 夾, 中, 蕤, 夷, 無, 應은 용은의 오른쪽 위치를 정위(正位)로 삼고 용은의 왼편에서 줄을 수직으로 눌러 소리 냈다. 이외의 자리는 때에 따라 쓰기도 하지만 정위(正位)는 아니라 했다.³⁶⁰⁾

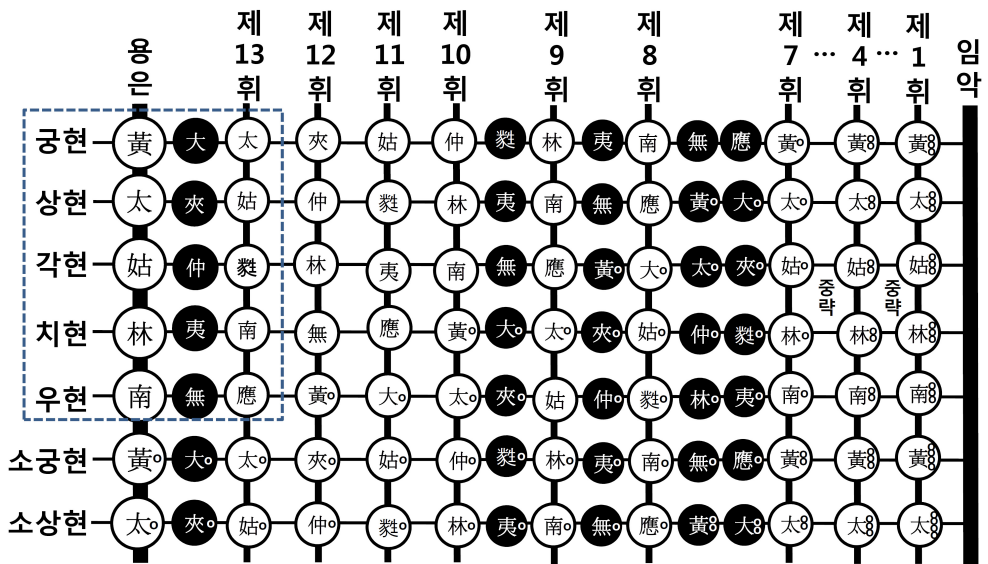
정위를 벗어난 자리에서 연주하는 예로는 <자양금조후사> 중 중앙절(中

360) 『省齋集』, 卷21, 52-53, 「往復雜稿」, 「答秦仲善【尙友○辛卯】」, “十二律取聲, 皆以龍齕爲主。如黃、太、姑、林、南, 固直用散聲。大、夾、中、蕤、夷、無、應, 亦以齕右之位爲正位。其餘應聲之位, 雖其用之有時, 而皆不得爲正位也。”

夾節)을 들 수 있다. 중앙절은 황종궁의 선율로서, 자월(子月, 11월) 황종궁과 구성음(黃·太·姑·蕤·林·南·應)과 선율이 같다.

먼저 자월 황종궁의 안현(按絃) 위치, 즉 휘의 연주 영역을 보이면 다음 [도판 18]과 같다.([도판 18]의 점선 표시 부분)

[도판 18] <자양금조후사> 자월(子月) 황종궁의 자양금 연주 영역



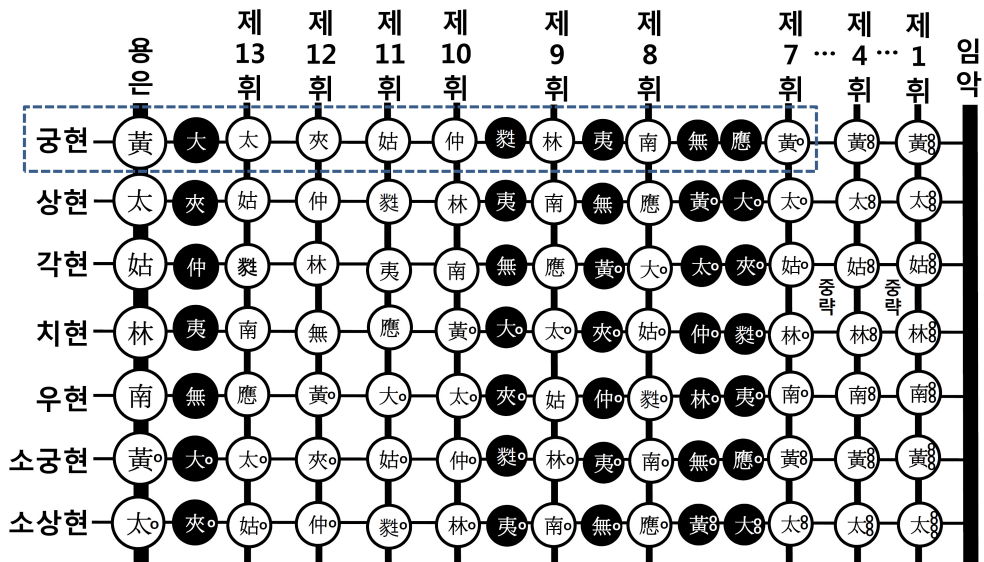
*흰색 원에 쓰인 을은 용은 또는 휘 위를 짚어 소리 내는 음이고, 검정색 원에 쓰인 을은 용은 밖, 또는 휘와 휘의 사이를 눌러서 소리 내는 음이다.

위 [도판 18]에서 자월 황종궁의 안현 위치를 보면 7현 중 궁현, 상현, 각현, 치현, 우현의 5현을 쓰고, 용은의 왼편에서 제13휘까지 연주에 쓴다. 즉, 黃은 궁현에서 용은을 짚어 소리 내고[궁현의 산성], 太는 상현에서 용은을 짚어 소리 내며[상현의 산성], 姑는 각현에서 용은을 짚어 소리 내고[각현의 산성], 蕤는 각현에서 용은 왼편의 줄을 수직으로 눌러서 소리 내며[각현의 목성], 林은 치현에서 용은을 짚어 소리 내고[치현의 산성], 南은 우현에서 용은을 짚어 소리 내며[치현의 산성], 應은 우현에서 용은 왼편의 줄을 수직으로 눌러서 소리 낸다[우현의 목성].

그러나 중앙절(中央節) 황종궁은 7현 중 궁현 1개 현에서만 연주한다. 중

양절 황종궁의 안현 위치, 즉 휘의 연주 영역을 정리하면 다음 [도판 19]와 같다.([도판 19]의 점선 표시 부분)

[도판 19] <자양금조후사> 중앙절(中央節) 황종궁의 자양금 연주 영역



*흰색 원에 쓰인 율은 용은 또는 휘 위를 짚어 소리 내는 음이고, 검정색 원에 쓰인 율은 용은 밖, 또는 휘와 휘의 사이를 눌러서 소리 내는 음이다.

위 [도판 19]에서 중앙절 황종궁의 안현 위치를 보면, 궁현 1개 현에서만 黃·太·姑·蕤·林·南·應을 모두 소리 내며, 용은부터 제7휘까지의 범위에서 연주한다.³⁶¹⁾ 즉, 黃은 궁현에서 용은을 짚어 소리 내고[궁현의 산성], 太는

361) 이러한 중앙절의 연주 방식은 주(周)나라의 법을 따른 것이다. “열두 달 안에 특별히 중앙토(中央土) 한 절목을 두었는데, 주나라의 「월령(月令)」의 법제를 썼다. 열두 달은 모두 여러 현을 합쳐서 소리를 취하지만, 오직 중앙절(中央節)은 오로지 궁현 한 현에서만 나아가서 휘를 나누어 소리를 취함으로써 다르다는 것을 표현하였다.”(『省齋集』 別集, 卷3, 33b-34a, 「絃歌軌範」, 第2, 「琴律調候圖」, “【...十二月, 特立中央土一節, 用周「月令」之制. 十二月皆合諸絃取聲, 惟於中央節, 專就宮一絃, 分徵取聲, 以表異之】”) 「월령」의 법제에 대해서는 「자양금조후사」에서 설명한 바 있다. “「월령(月令)」에 따르면, 중앙절에 대해 ‘음률이 황종의 궁에 어울린다.(律中黃鍾之宮)’라고 하니 대개 특별히 받들어 높인 것이다. 지금 여러 운율은 모두 칠현(七絃)에 각각 배치하여 소리를 얻었으나 오직 중앙절은 건자월(建子月)과 운율이 같아 특별히 궁현 하나에 의거하여 휘(徽)를 짚어 율을 나눔으로써 그것을 구별하였다.”(『省齋集』, 卷1, 「詞」, 「紫陽琴調候詞」, “【...○按「月令」, 於中央節, 言“律中黃鍾之宮”, 蓋特尊

궁현의 제13회를 짚어 소리 내며[이하 모두 궁현의 목성], 姑는 궁현의 제 11회를 짚어 소리 내고, 蕤는 궁현의 제10회 왼편에서 줄을 수직으로 눌러 소리 내며, 林은 궁현의 제9회를 짚어 소리 내고, 南은 궁현의 제8회를 짚어 소리 내며, 應은 궁현의 제8회 왼편에서 줄을 수직으로 눌러 소리 낸다.

이와 같이 유종교는 자양금을 연주할 때 기본적으로는 용은의 왼편에서부터 제7회까지의 영역을 사용했지만³⁶²⁾, 수월용률법에 따라 각 달에 해당하는 악곡을 연주할 때에는 안현의 위치를 각기 다르게 적용했다.

이상에서 살펴본 자양금의 구조, 조율, 음역, 연주법을 정리하면 다음 [표 51]과 같다.

[표 51] 자양금의 음역 및 연주법

특질 항목		주자 금률설 적용	동제(東制)적 요소	비고
음역	-	4옥타브(이상)	-	-
연주법	연주 자세	-	가야금과 동일	-
	우수 탄법	-	술대[匙] 사용	‘정(筌)’이라 표기
	좌수 안현법	용은(의 왼쪽)에서 제7회까지 연주	<ul style="list-style-type: none"> • 휘의 음은 휘 상단을 짚어서 소리 냄 ⇒ 거문고와 동일 • 휘에 없는 음은 휘의 왼쪽을 눌러서 소리 냄 ⇒ 가야금과 동일 	(중앙절: 궁현 1줄의 용은~제7회 사용)

之也。今諸調皆分布七絃取聲，惟中央節與建子月同調，特就宮一絃，分徽按律以別之】”)
 362) <자양금조후사>의 경우 세종조 제사악의 선율을 차용한 것이기 때문에 12율 4청성의 음역에서만 연주하지만, 이외의 현가들은 용은 왼편부터 제7회까지의 영역을 모두 쓴다. 유종교는 칠언율시의 현가에 선율을 붙이고 선궁법을 써서 12개의 악곡을 만들었다. 이 악곡은 황종궁 악곡부터 응종궁 악곡까지 동형진행으로 이 조하였기 때문에 황종(黃)부터 청무역(淸)까지 12율 11청성의 음역을 쓴다. 따라서 자양금 연주 시 해당 악곡의 음역에 따라 용은 왼편부터 제7회까지의 영역 내에서 연주한다.

유중교는 주자의 금률설을 깊이 탐구하여 이를 바탕으로 자양금을 만들어 연주함에 있어서 중국의 고금, 조선의 거문고와 가야금의 제도 및 연주법을 적절히 혼합하여 적용했다. 이를 통해 보면, 유중교는 금에 대해 이론적으로 해박했을 뿐 아니라 고금, 거문고, 가야금 등 당대 연주되던 지더(zither)류 악기에 대한 이해도 깊었던 것으로 보인다.

자양금을 통해 보여준 유중교의 음악행위는 당시 거문고를 애호하던 문인들이 고금으로 거문고 중심의 풍류방음악을 연주하려고 시도했던 것³⁶³⁾과 대조된다.

유중교가 살던 19세기에는 고금(古琴) 연주법이 축적되면서 거문고 중심의 풍류방음악을 고금으로 연주하는 새로운 형태의 음악문화가 등장했다.³⁶⁴⁾ 그 예로 윤용구(尹用求, 1853~ 1939)·윤현구(尹顯求) 형제는 『칠현금보(七絃琴譜)』(1885)를 편찬하고, 윤용구는 또 『휘금가곡보(徽琴歌曲譜)』(1893)를 편찬하여 풍류방의 악곡을 고금 악보로 남겼다. 이렇게 중국의 고금으로 조선의 음악을 연주하고자 한 것을 기존 연구³⁶⁵⁾에서는 ‘금의 한국적 수용’이라 보았다.³⁶⁶⁾

363) “고금의 연주법과 연습곡은 17세기 중반 이후에 거문고보에 소개되었고, 고금의 기보법과 운지법은 19세기에 와서 거문고보에 소개되었다. 거문고보에 소개된 중국 고금의 학금론은 악기 연주법의 차이점으로 인하여 거문고에 직접 적용할 수 없는 것들이 대부분이다. 오히려 중국 고금의 학금론은 거문고 중심의 풍류방음악을 고금으로 연주하려는 시도에 영향을 주었다.” 최선아, 앞의 논문, 199-200쪽.

364) 최선아, 앞의 논문, 60-78쪽 참조. 최선아는 유가의 성현들이 연주하는 이상적인 악기인 고금으로 조선의 속악을 연주한다는 것은 속악을 극정하는 적극적인 실천 행위라고 보았다. 이렇게 중국 고금론의 상징과 구조, 그리고 연주법을 거문고에 적용하고자 했던 풍류방의 율객들과 달리, 유중교는 고금에 거문고의 제도를 적용하여 변용한 자양금으로 주자 악론에 기반을 둔 음악을 연주했다. 이에 비추어 보면, 유중교의 음악활동은 당시의 음악사적 흐름과는 전혀 다른 행보라 할 수 있다. 다만 조선후기에는 실측값에 근거한 거문고 제작법이 발달하고 선비들이 거문고를 직접 만드는 문화가 형성되어 있었으므로, 이러한 배경 속에서 유중교도 주자의 금률설을 토대로 실제 자양금을 제작할 수 있었던 것으로 짐작된다. (조선후기 금기론 및 거문고 제작법의 발달에 대해서는 위의 논문 173-204쪽 참조.)

365) 엄혜경, “칠현금의 한국적 수용”, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1983; 송지원, “조선 중화주의의 음악적 실현과 淸 文物 수용의 의의”, 『국악원논문집』 제11집(서울: 국립국악원, 1999), 231-250쪽.

366) “이들[윤용구와 윤현구]이 시도한 琴樂의 한국화는 ‘조현법의 한국화’, ‘연주법의 한국화’(거문고 주법과 가까이 하여 절충적 주법을 만들어냄), ‘기보법의 한국화’(중국의 감자법을 사용하지 않고 정간보에 장단표시 기보), ‘한국음악을 연주’(영산회상, 도

반면, 유종교는 주자의 금률설을 변용하고 동제(東制)적 요소를 반영하여 새로운 금, 즉 자양금을 만들고, 이것으로 유교 이념에 맞는 바른 음악을 연주하고자 하였다. 즉, 중국의 고금에 조선의 악기 제도를 적용하여 ‘조선의 금’을 만들고, 새롭게 만든 ‘조선의 금’으로 ‘중국의 고악(古樂)’ 및 ‘조선의 아악’을 연주한 것이다. 이러한 유종교의 행보는 당대 풍류방음악의 흐름과는 정반대되는 것이며, 보다 적극적인 ‘금의 한국적 수용’이라 할 수 있다.

3. 착금(斲琴)의 독자성

본 절에서는 유종교가 자양금을 제작하는 과정에서 보여준 착금의 독자성에 대해 논하고자 한다.

1) 자체 제작한 율척(律尺)의 사용

보통 악기를 만들 때에는 기준척으로 영조척(營造尺)을 사용한다. 유종교는 “금(琴)을 만들 때에는 반드시 율척(律尺)을 써서 근본으로 삼아야 하는데, 옛날과 지금의 율척에는 정해진 도수(度數)가 없”고, 당시에 “장악원(掌樂院)에서 쓰는 율척 또한 살펴볼 전거가 없었기 때문”³⁶⁷⁾에 주자의 심도법(審度法)을 형편에 맞게 변통하여 나름대로의 율척을 만들었다.³⁶⁸⁾

「현가궤범」에는 유종교가 만든 율척의 그림이 수록되어 있는데, 「현가궤범」 필사본과 활자본에 그려진 율척 그림의 크기가 비슷하다는 점에 주목하여 각각을 실측해보았다.

다음 [도판 20]은 「현가궤범」 필사본과 초간본에 각각 수록된 율척의 그림이다. 율척 그림을 실측한 결과, 필사본(1887)과 초간본(1897) 모두 율척의 치수가 16.3cm로 동일했다.³⁶⁹⁾ 이는 「현가궤범」의 율척 그림이 실제

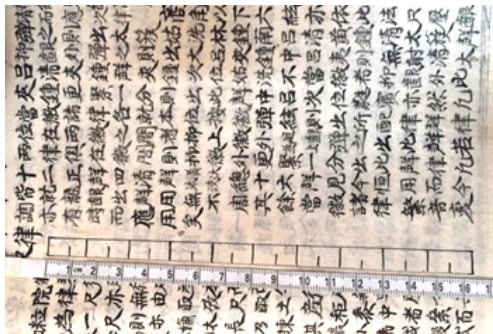
드리, 취타, 여민락, 가곡 등)했다는 네 가지 점에서이다” 송지원, 위의 논문, 245쪽.
367) 『省齋集』 別集, 卷3, 「絃歌軌範」, 第2, ‘律尺’, “【制琴, 須用律尺爲本, 而古今律尺無定度。今樂院律尺, 亦無由取攷。...】”

368) 본고 제2장 제4절 “도량권형” 참조.

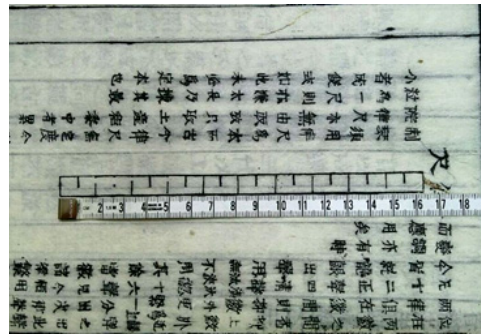
369) 필사본은 국립중앙도서관, 초간본은 규장각 소장본으로서, 각 기관소속 학예연구사의 도움을 받아 실측했다.

‘자[尺]’의 역할을 하고 있음을 시사한다.³⁷⁰⁾

[도판 20] 「현가궤범」 수록 율척의 치수



필사본(1887)



초간본(1897)

「현가궤범」 ‘금체전도’의 금 규격을 1척=163cm로 계산하여 자양금 실측 치수와 비교하면 다음 [표 52]와 같다.

[표 52] 자양금의 치수 비교: 전체 규격

부위	「현가궤범」 금체전도	「현가궤범」 율척을 기준으로 한 치수 (1척=16.3cm)	자양금 실측 치수
몸통 전체	10척	163cm	166cm
임악~악산	9척	146.7cm	152cm
임악~수(首)	7~8촌	11.41~13.04cm	13.7cm
허리 너비	1척 2~3촌	19.56~21.19cm	20.2cm

370) 현재 남아있는 실물 영조척(營造尺)들은 대부분 조선후기 이후에 제작된 것이며, 영조척 실물의 길이가 거의 대다수 31cm보다 짧다. 창덕궁 소장 사각유척은 반척으로 154.38mm인데 ‘營造尺’이란 명문이 새겨져 있고, 또 다른 창덕궁 소장의 유척은 반척으로 151.41mm인데 ‘戶營造尺’이란 명문이 새겨져 있다. 도본 영조척의 실측길이는 실물 영조척의 측정치보다는 오차 범위가 크지만 약 30cm~31cm 사이에 있음을 알 수 있다. 따라서 조선시대 영조척은 약 31cm에서 오차가 있겠지만 약 30.8cm 정도인 것으로 유추된다.(<한국민족문화대백과> ‘도량형(度量衡)’ 참조) 이와 비교해보면 유종교의 율척 길이는 조선 후기 영조척의 반척(半尺) 정도의 길이 밖에 되지 않는다.

「현가궤범」 ‘금현배율도’의 휘 간격을 1척=163cm로 계산하여 자양금 실측 치수와 비교하면 [표 53]과 같다.

[표 53] 자양금의 치수 비교: ‘임악’에서 ‘휘’·‘용은’까지의 거리

비율	『현가궤범』 금현배율도			「현가궤범」 율척을 기준으로 한 치수 (1척=16.3cm)	자양금 실측 치수 (치현 기준)
1	용은	黃	4척5촌	73.35cm	76cm
	제13휘	太	4척	65.2cm	67.4cm
	제12휘	夾	3척8촌	61.94cm	63.85cm
	제11휘	姑	3척5촌	57.05cm	60.5cm
	제10휘	仲	3척4촌	55.42cm	56.9cm
	제9휘	林	3척	48.9cm	50.55cm
	제8휘	南	2척7촌	44.01cm	45.3
1/2 中徽 ³⁷¹⁾	제7휘	潢	2척2촌반	36.675cm	38cm
	제6휘	浹	1척9촌	30.97cm	32.15cm
	제5휘	淋	1척5촌	24.45cm	25.3cm
1/4	제4휘	潢	1척1촌2푼반	18.3375cm	19.2cm
	제3휘	浹	9촌반	15.485cm	16.1cm
	제2휘	淋	7촌반	12.225cm	12.65cm
1/8	제1휘	潢	5촌6푼강	8.2421cm	9.6cm
↑					
임악					

위 [표 52]와 [표 53]을 보면, 자양금 실측 치수를 기준으로 했을 때 「현가궤범」 율척을 기준으로 한 치수와의 평균오차는 +1.4011cm부터 +2.8075cm이다. 실측할 때 임악~악산 사이는 치현을 기준으로 하여 휘의 위에서 측정한 값이므로 휘의 높이에 따라 경사각이 발생한다. 이 때문에 휘를 붙이기 전 평면 상태의 자양금 몸통에서 잰 수치보다 실측 치수가 다소 큰 것이다. 따라서 「현가궤범」의 수치와 자양금의 실물 규격은 대동소이하다고 할 수 있다.

이렇듯 유종교는 자양금을 제작하기 위해 독자적으로 율척을 만들었고, 그 율척의 길이는 1척이 16.3cm이며, 이를 자양금 제작에 사용했던 것으로 보인다.

2) 착금(斲琴) 전통의 계승

유종교는 고금이 풍류방에서 연주되기도 하고 거문고가 고금의 상징을 대신하며 조선의 금으로서 애호되던 풍토 속에서 고금이나 거문고를 취하지 않고 굳이 새로운 악기인 자양금을 만들었다. 따라서 그 까닭에 대해 생각해 볼 필요가 있다.

고금은 아악기를 대표하는 악기이자 유학의 성현들이 연주하는 이상적인 악기이고, 고금으로 연주하는 아악은 유학적 관점에서 가장 완전한 음악으로 평가된다.³⁷²⁾ 이러한 관점에서라면 유종교는 고금을 썼어야 옳다. 그러나 유종교는 고금을 사용함에 있어 현실적인 문제에 부딪혔을 것이다.

당시 고금의 민간 전파를 보면, 일부 풍류방을 중심으로 그 연주법이 전해지기는 했으나, 고금으로 아악을 연주하기보다는 조선의 속악인 풍류방음악을 연주했다. 이러한 음악적 경향은 유종교가 지향하는 바와 상충된다. 또한 경기·강원 일대의 적막한 마을을 전전하던 유종교가 고금의 연주법을 제대로 익힐 기회는 거의 없었을 것이다.

반면, 당시 사대부들은 “유가 악론의 이상을 속악에 투영시키고자 노력”³⁷³⁾하면서 조선의 금도(琴道)로 여기던 거문고에 주력하여 거문고음악을

371) 임악부터 용은까지의 거리를 1로 했을 때 7휘, 즉 중휘는 1/2 지점이다.

372) 최선아, “조선 후기 금론 연구”, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2012, 200쪽.

발전시켰다. 그러나 이때의 거문고음악은 조선의 속악으로서, 유종교가 지향하는 주자 악론을 바탕으로 한 정악(正樂)과는 거리가 먼 것이었다. 따라서 유종교에게는 주자의 악론에 부합하며 예악을 구현할 새로운 이상적 현악기가 필요했다. 이에 유종교는 주자의 금률설에 따라 새로운 금을 만든 것이다.

유교적 이상 세계를 꿈꾸는 사대부가 금을 직접 만든 것은 공자로부터 이어지는 착금(斲琴)의 전통과 관련이 있다. 착금은 금을 만드는 것을 뜻한다. “금식(琴式)의 대표적인 것이라 할 수 있는 중니식(仲尼式) 금”은 공자(孔子)가 고안한 것이고, “동한(東漢)의 문장가 채옹(蔡邕)”도 초미금(焦眉琴)을 만들었다.³⁷⁴⁾ 주자 또한 금을 연주했으며, 착금의 전통을 이어 악기를 만들기도 하고 금명을 짓기도 했다.³⁷⁵⁾

중국 동진(東晉)의 화가인 고개지(顧愷之, GuKaizhi)는 사대부가 직접 금을 만드는 장면을 그린 <착금도(斲琴圖)>³⁷⁶⁾를 남겼는데, 송나라 때의 모본(宋朝摹本)이 전해지고 있다.

다음 [도판 21]³⁷⁷⁾을 보면, 사대부가 땀 흘려 일하는 것은 천하게 여기면서도 금을 만드는 것만은 예외로 하여 오히려 고상한 취미로 묘사하고 있다. 금을 만든다는 것은 단순한 목공(木工)이 아니라 자기를 수양하고 세속을 교화하는 도구를 만드는 고아한 작업으로 여겼기 때문이다.

이러한 착금의 전통은 조선에서도 이어졌지만, 조선 후기 문인들에게 착금이란 거문고를 만드는 것이었다. 유종교의 경우, 거문고가 아니라 주자의 금률설을 따라 이상적인 ‘금’, 즉 자양금을 만듦으로써 착금의 전통을 이었다. 착금을 통해 유학의 옛 현인(賢人)들의 고아한 취미를 이어 받고, 만들어진 악기를 통해서 현가를 실연하여 옛 현인들의 학풍을 되살리고 세속을 교화하고자 한 것이다.

373) 위의 논문, 195쪽.

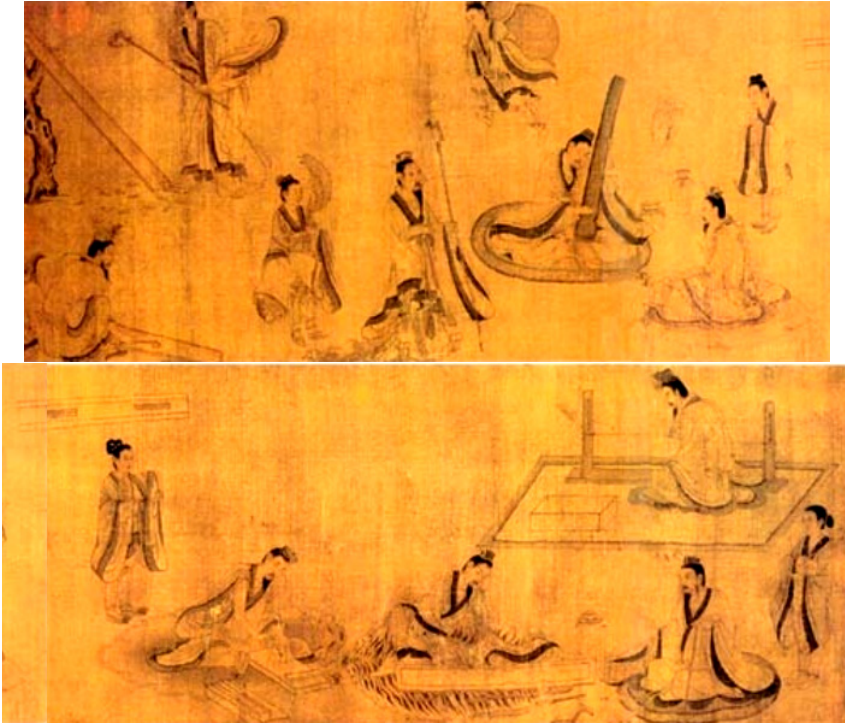
374) 도일, 『칠현금경』(티엘, 2011), 257쪽.

375) 현재 중국과 대만에는 주자가 만들었거나 소장했었던 금([도판 7] 참조)이라고 알려진 고금이 몇 대 전해지고 있다. 개인 소장가 또는 고금 연주자가 소장하고 있는 이 고금들은 모두 중니식이다.

376) 중국 베이징 고궁박물관(故宮博物院) 소장. 착금도(斲琴圖)라고도 한다.

377) 본래 좌우로 길게 이어지는 그림이나, 크기를 고려하여 잘라서 위 아래로 나열했다.

[도판 21] 고개지(顧愷之)의 <작금도(斲琴圖)> 송(宋)대 모본(模本)



유중교는 오랫동안 착금의 실행을 마음에 두고 있었다. 청년 시절 오동나무를 베어서 악기 만들고 싶다는 내용의 시³⁷⁸⁾를 쓰기도 했고, 1878년에는 스승 이항로의 금을 고쳐 청화금을 만들기도 했으며, 1882년에는 51세 나

378) ‘동쪽 섬돌의 홀로 선 오동나무’. “옛 우물 동쪽 끝의 작은 정원에 오동은 남쪽 바라보며 홀로 서 있네. 몇 자 자란 줄기가 아직은 외롭지만 삼 년 가꾸면 잎사귀 무성하겠지. 하늘 멀리 온 상서로운 난새 깃들기 아직 이르지만 찬 이슬 맞은 외로운 학이 꿈꾸면서 뒤척이리. 그저 여기서도 은자의 정취에 자족할 수 있으니 금[거문고]으로 만들어 고아한 노래 연주하려네.”(『省齋集』, 卷1, 11, 「詩」, ‘東階孤桐’, “古井東頭撫小園, 孤桐許托向陽根。抽來數尺莖猶子, 養到三年葉稍繁。天迴祥鸞栖尙早, 露寒孤鶴夢頻翻。祗茲便足幽人趣, 肯作琴材付郢門。”) 유중교가 29세 때인 경신년(1860, 철종11)의 작품이다. 서울에서 살던 작자가 3년 전인 무오년(1858, 철종9)에 양근군 벽계에 살고 있는 스승 화서 이항로와 가까운 곳에서 살기 위해 잠강(潛江)에서 남쪽으로 5리쯤 떨어진 한강가에 집을 짓고 살았다. 이 시는 집을 지을 당시 마당가에 자리한 옛 우물의 동쪽 텃밭에 심었던 어린 오동나무가 한창 자라고 있는 모습을 보고 느낀 감회를 묘사한 것이다. <한국고전종합DB> 해제 참고.

이에 춘천 남면 가정리 가정서사에 오동나무 두 그루를 심기도 했다. 그리고 이듬해 1884년 53세의 나이에 조종암 대통묘의 오동나무를 취하여 자양금을 만들기 시작했고 1888년에 완성했다.

유중교가 서사를 세우고 강학을 하며 의례를 정립하고, 현가를 짓고 자양금을 만들어 의례에서 현가를 연주하기까지의 일련의 과정을 보면, 이는 모두 예악을 통해 유교적 이상사회를 구현하기 위한 것임을 알 수 있다. 그리고 그 과정에 있어 유교적 이념에 부합되지 않는 바가 없도록 하기 위해 유중교는 주자의 학문에 더욱더 몰입하여 그 실천 방법을 모색하였다.

그러나 자양금의 일부 제도나 외형에는 동제(東制)적 요소를 반영하여 실제 연주 가능한 악기로서의 효용을 고려하여 제작했다. 또한 율척을 독자적으로 만들어 자양금 제작에 사용함으로써 자양금의 제작 과정을 보다 공고히 하였고, 고금과는 다른 형태를 가진 결과물인 자양금에 명분을 부여했다. 이러한 견지에서 보면, 유중교는 착금의 전통을 자주적으로 계승했다고 할 수 있다.

4. 소결

유중교의 금론(琴論)은 자양금(紫陽琴)을 통해 발현되었다. 유중교는 현가(絃歌)를 실연(實演)하기 위해 직접 ‘자양금(紫陽琴)’을 제작했다. 그는 자양금의 재목으로 송명배청론자들의 성지라 할 수 있는 조종암 대통묘에서 취한 오동나무를 씌으로써 송명배청 정신과 조선 도통 계승의 의지를 표상했다. 또한 주자의 금론을 중시하면서도 조선의 제도를 가미하여 기존에 없던 새로운 악기를 만듦으로써 독창성과 자주성을 드러냈다.

자양금은 주자 금률설(琴律設)을 변용하고 동제(東制), 즉 거문고의 법제를 적용하여 만든 것이다. 자양금의 현 수와 음높이, 구조 명칭, 휘 배열 등은 대부분 주자의 금률설을 기반으로 하고 있지만, 자양금의 임악부터 용은에 해당하는 부분만이 주자 금률설의 제도에 부합하고 그 외의 부분은 거문고와 더 가까운 형태를 보인다. 자양금의 외형에는 거문고의 요소가 많이 반영되어 일견 7현의 거문고처럼 보이며, 휘의 형태도 거문고의 꺾의 모양

을 그대로 따랐다. 단, 자양금은 7현이 모두 휘 위에 올려져 있다는 점이 거문고와 다르다.

현의 굵기는 궁현이 가장 굵고 소상현이 가장 가늘어서 높은 음을 내는 현으로 갈수록 줄이 가늘어진다. 현의 굵기를 정할 때에는 심팔의 설에 따라 황종관에 맞춰 궁현의 실 수를 먼저 정한 뒤 이승동제(異乘同除) 계산법에 따라 각 현의 실 수를 정한다.

자양금의 음역은 4옥타브 이상이지만, 유종교는 아악을 연주할 때에는 12울 4청만을 써서 연주하고, 자신이 지은 현가를 연주할 때에는 선궁(旋宮)할 경우 12울 11청성을 써서 연주했다.

연주 자세는 바닥에 앉아 가야금을 연주할 때의 자세와 같았을 것으로 보이며, 우수탄법, 즉 오른손 주법에는 거문고의 술대를 사용했다. 좌수안현법, 즉 왼손 주법에서 휘 위를 짚을 때는 거문고의 방식을 썼고, 휘와 휘 사이의 줄을 눌러 소리 낼 때에는 가야금의 방식을 썼다. 또한 기본적으로는 용은의 왼편에서부터 제7회까지의 영역에서 7현을 모두 사용했지만, 수월용률법에 따라 각 달에 해당하는 악곡을 연주할 때에는 안현(按絃)의 위치를 각기 다르게 적용하였고 궁현 1개만 사용하기도 했다.

유종교는 자양금의 제작 과정에서 자체 제작한 율척(律尺)을 사용하였고, 자양금의 구조 및 규격, 조율법과 연주법을 「현가궤범」에 상세히 기록하여 남김으로써 이론적 기틀을 견고히 하고 후학에게 계승할 의지도 내비쳤다. 즉, 자양금의 제작과 연주는 일회적인 것이 아니었고, 현가를 지속적으로 실천하기 위하여 금의 모본(模本)으로서 자양금을 제시한 것이다. 따라서 자양금은 유종교의 금론(琴論)이 발현된 결과물이라 할 수 있다.

유종교에게 있어 자양금은 현가 실천을 위한 이상적인 악기였다. 그리고 그 악기는 주자의 금률설을 골자로 삼은 것이지만 그 외형과 연주법에는 조선의 법제를 적용하였다. 이에 유종교의 자양금은 주자의 이상과 조선의 실재를 조화롭게 담아낸 악기이며, 주자 금률설의 한국적 수용과 실천의 면모를 보여주는 것이라 할 수 있다.

V. 유종교의 의례론(儀禮論)과 현가(絃歌) 실천

유종교는 「현가궤범」을 집필하여 음악이론[樂律論]을 정리하고, 시악(詩樂)을 짓고, 자신만의 금(琴)을 제작했다. 그는 이렇게 완성된 시악과 금, 즉 현가(絃歌)와 자양금(紫陽琴)을 의례(儀禮)에 적용하면서 현가의 실천을 완성했다. 본 장에서는 현가가 실연(實演)된 양상을 살펴 의례와 현가의 관계를 고찰하고, 유종교가 현가를 실천한 목적과 의미는 무엇인지에 대해 논하고자 한다.

1. 의례와 현가

유종교는 의례에 따라 사용하는 현가의 종류를 달리하였다.³⁷⁹⁾ 본 절에서는 유종교가 의례에 현가를 적용한 사례를 바탕으로, 의례와 현가의 관계 및 현가의 실천 양상에 대해 고찰하고자 한다.

1) 서사의례(書社儀禮)

서사(書社)는 정식 학교나 교육 기관이 아니고 화서학파에게 있어 그들이 주도하는 강학(講學)³⁸⁰⁾을 하는 강학처(講學處)의 성격을 지닌 곳이다.³⁸¹⁾ 유종교는 강학의례(講學儀禮)³⁸²⁾와 향음주례(鄉飲酒禮)를 서사의 주요 의례

379) 제3장에서 살펴보았듯이 유종교의 현가, 즉 시악(詩樂)은 악장(樂章)과 시가(詩歌)로 분류되며, 시가에는 한문 노랫말로 된 것과 우리말 노랫말로 된 것이 있다.

380) “강학(講學)은 집단적으로 경전을 공부하던 활동으로서 공자 이래로 유가에서 강조하던 유가의 핵심적 교육 활동이다.” 김대식, “조선조 서원 강학 활동의 성격: 회강과 강회를 중심으로”, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2001, 13쪽.

381) 화서학파의 ‘서사(書社)’는 화서 이항로의 강회 기록인 「여숙강규(閭塾講規)」에서 강학 공간을 지칭하는 용어로 쓰였으나, 고종 때 서원이 훼손되면서 변용되어 서원과 같은 체계화된 학교의 모습을 갖추게 되었다. 그러나 “화서학파 문인들이 설립, 운영 등을 주도하는 ‘사적 공간’으로서의 성격”은 계속 가지고 있었다. 김대식, “화서문인의 성격과 려숙(閭塾), 서사(書社)의 지위”, 『교육사학연구』 제15권(교육사학회, 2005), 19-53쪽.

382) 유종교가 강학을 위해 실시한 여러 강회(講會)들은 일정한 절차가 있어 의례화된

로 행했다. 본 항에서는 강학의례와 향음주례에서 음악이 어떻게 구현되는지 살펴보고자 한다.

(1) 강학의례(講學儀禮)

이항로 사후³⁸³⁾ 유종교는 당시 기거하던 흥천 한포에 ‘한포서사(漢浦書社, 1869~1876)’를 지어 강학을 이끌었다. 이후 1877년에는 가평 옥계로 거처를 옮겼고 ‘자양서사(紫陽書社, 1879~1881)’³⁸⁴⁾를 설립하여 강학했다. 1882년에는 춘천 가정(柯亭)으로 거처를 옮겨 ‘가정서사(柯亭書社, 1882~1889)’를 지어 강학했다. 그리고 마지막으로 1889년에 제천의 장담으로 거처를 옮겨 ‘창주정사(創州精舍, 1889~1893)’³⁸⁵⁾를 세우고 강학을 하다 별세했다.³⁸⁶⁾

화서학과 내에서 강학은 이항로 때부터 이미 조직화되었고³⁸⁷⁾, 화서학파의 문인들은 의례화된 강회(講會)를 통해 교육받았다.³⁸⁸⁾ 유종교 또한 강학

모습을 보인다. 따라서 본고에서는 유종교가 강학을 위해 시행한 의례화된 강회들을 ‘강학의례’라 칭하고자 한다.

383) 이항로는 1869년에 타계했다.

384) “유종교가 설립한 자양서사는 교육과 제사의 기능을 동시에 가진 공간이었다. 교육과 선현에 대한 제사의 기능은 전통적인 학교, 성균관이나 향교, 서원 등 전통 사회의 학교가 갖는 양대 기능이였다. 따라서 전통교육이 형해화되고 서원이 철폐되던 당시에 기존의 학교를 대신할 만한 새로운 바탕을 다진 것으로 볼 수 있다.” 구완희, “성재 유종교의 강학과 문인집단의 확대”, 『연사교육논집』 제44집(역사교육학회, 2010), 290쪽.

385) 유종교 사후에 후학들이 이곳에 ‘자양영당(紫陽影堂)’을 세웠고 창주정사의 강당이었던 건물에 ‘자양서사(紫陽書社)’라는 현판을 새로 달았다. 따라서 유종교 생전의 자양서사는 가평 옥계의 자양서사를 뜻하며, 현재의 자양서사는 자양영당의 강당(구 창주정사)을 뜻한다.

386) 지리적으로 유종교가 거처했던 흥천, 가평, 춘천, 제천 지역의 중심에는 조종암(朝宗巖)이 있다.

387) 강학은 화서학파의 특성 중 하나로 꼽힌다. 화서학파는 강학과 더불어 향음주례를 행하여 사례(士禮)를 정립함으로써 사림공동체의 학풍과 결속을 강화하였다. 김장태(2001), 앞의 책, 21쪽.

388) 화서학파의 강학에 대한 연구로는 구완희, 앞의 논문; 신성희, “예악을 통한 강학활동 사례 연구: 『성재집』을 중심으로”, 한국교원대학교 대학원 석사학위논문, 2010; _____, “유종교의 강학활동에 나타난 樂의 의미”, 『교육사학연구』 제21권 제1호(교육사학회, 2011), 97-122쪽 참조.

을 통한 후진 교육에 힘썼는데, 스승 이항로와 달리 유중교는 강학에 음악을 도입했다.³⁸⁹⁾ 그는 서사의 강규(講規)를 엄격하게 세우고 음악을 도입하여 강학의례를 서사의 주요 의례로 정립하였다.

유중교는 일강(日講), 월강(月講), 순강(旬講)³⁹⁰⁾, 사맹삭회(四孟朔會)³⁹¹⁾ 등을 통해 주기적인 강회를 했고, 가정서사 시절부터는 사맹삭회 대신 춘추강회(春秋講會)를 열었다. 유중교가 남긴 「서사순강의(書社旬講儀)」, 「서사예식의(書社禮食儀)」, 「서사습례절차(書社習禮節次)」 등에는 음악에 대한 내용이 없지만, 일강에서 음악을 연주한 모습을 유추할 수 있는 기록이 다소 남아 있다.

유중교는 현가인 <소학제사(小學題辭)>와 <육군자화상찬(六君子畫像贊)>을 지어서 서사의 생도들이 아침저녁으로 금(琴)을 연주하며 노래하도록 했다.³⁹²⁾ <소학제사>는 주자가 지은 「소학제사(小學題辭)」³⁹³⁾에 세종조 제사아악의 황종궁(黃鍾宮) 선율을 붙여서 지은 현가이다. <육군자화상찬> 또한 주자가 지은 「육선생화상찬(六先生畫像贊)」³⁹⁴⁾에 세종조 제사아악의 황종

389) 이항로는 금(琴)을 소지하고 있었으나 연주할 줄은 몰랐다. 그러나 항상 옆에 두고 계단(溪壇)에서 예를 익힐 때 이것으로 박자를 맞추었다고 한다. 『省齋集』, 卷46, 19, 「柯下散筆」, 「先師遺室措置」, “琴、【遺琴一張。雖未嘗親自抑按, 而常置座側, 或習禮溪壇, 用以節詩】”

390) 열흘에 한 번 하는 매순(每旬)의 마지막 날(10일·20일·그믐)에 하는 강회를 말한다. 순강은 이항로가 제정했지만 유중교가 체계화시켰다. 유인석은 『의암집』에 실린 시(詩)에서 유중교가 순강을 시작했다고 회고했다. 『穀菴集』, 卷2, 「詩」, 「旬講值冬至」 참조.

391) 사맹삭회(四孟朔會)란 사계절의 첫 달, 즉 1월, 4월, 7월, 10월의 초하루에 갖는 강회를 말한다. 대강회(大講會)라고도 한다.

392) 『省齋集』 別集, 卷4, 22, 「絃歌軌範」, 第3, 「樂章」, 書社絃歌恒用二篇, “竊考古學宮, 用韻語教人, 蓋以聲氣感發人也。伊川先生嘗欲作詩, 令小子朝夕歌之, 朱子作『小學』書, 別爲辭十章題卷首, 皆有深意也。今擬用「小學題辭」, 並朱子所撰「六君子贊」, 令社徒朝夕鼓琴而歌之, 一以見所學之意趣, 一以養秉彝好德之良心, 或不無小助也。聲律且借樂府定律首章黃鍾宮調。” <소학제사(小學題辭)>와 <육군자화상찬(六君子畫像贊)>에 대해서는 본고 제3장 제1절 제3항 참조.

393) 주자가 『소학』을 편찬하고 권두에 붙인 글로서, 『소학』을 짓게 된 연유와 어린 아이가 가장 기본적으로 힘써야 할 원칙 등을 제시한 것이다. <한국고전용어사전> “소학제사” 참고.

394) 주자가 북송(北宋)의 여섯 명의 거유(巨儒)인 염계(濂溪) 주돈이(周敦頤), 명도(明道) 정호(程顥), 이천(伊川) 정이(程頤), 강절(康節) 소옹(邵雍), 횡거(橫渠) 장재(張載), 속수(涑水) 사마광(司馬光)의 화상에 찬(贊)을 붙인 것이다. <한국고전종합DB>

궁(黃鍾宮) 선율을 써서 지은 현가이다.

유중교가 주자의 글을 노랫말로 한 현가를 지어 서사의 생도들에게 연주하게 한 것은, 한편으로는 배우는 책의 취지를 알게 하고 다른 한편으로는 병이호덕(秉彝好德)³⁹⁵의 양심을 기르는 데에 도움이 될 것이라고 생각했기 때문이다.³⁹⁶

유중교는 춘천 가정서사에서 강학을 하던 1884년(갑신년, 고종 21)에 서사의 강목을 중수했는데, 이 내용³⁹⁷에 따르면 학문을 시작하는 사람은 『소학(小學)』을 먼저 공부해야 하며, 『소학』을 읽은 후에는 주자가 정한 사서(四書), 즉 『대학(大學)』, 『논어(論語)』, 『맹자(孟子)』, 『중용(中庸)』의 순으로 공부해야 한다. 육경은 『시경(詩經)』과 『서경(書經)』을 먼저 공부하고 나서 주자가 편찬한 『의례경전통해』를 공부하도록 했는데, 『주례』·『의례』·『예기』의 ‘삼례’와 『악경(樂經)』을 통합한 것이 『의례경전통해』라고 여겼기³⁹⁸

“육선생화상찬” 참고.

395) 병이호덕(秉彝好德)은 『시경』 대아(大雅) 증민(烝民)편에 나오는 “하늘이 못 백성을 내시니 물건이 있음에 법칙이 있도다. 백성들이 떳떳함을 지녀 이 아름다운 덕을 좋아하도다.”(天生烝民, 有物有則, 民之秉彝, 好是懿德.)에서 인용한 말이다.

396) 각주 392) 참조.

397) 『省齋集』, 卷46, 48-50, 「柯下散筆」, 「書社講規重修節目」, “...槩山門下, 舊有輪經之制。每講諸人共治一經, 通同誦習, 互相辨質。用力少而得力多, 儘美規也。今宜修舉此制, 以爲恒式。新進後學, 不妨別作數等, 依次追及講課。以四子六經, 周流循環爲準的。而四子則先『大學』次『語』、『孟』次『中庸』, 已有朱子所定。六經則先治『詩』、『書』, 卽以朱子所纂『儀禮經傳通解』繼之, 蓋三禮之經傳無統者, 此既整理爲完書, 『樂經』之全缺者, 此亦掇拾其散出而附見焉。治此一經, 可以當禮、樂二學之本源也。其次乃治『易』與『春秋』。『易』主『本義』而參以『程傳』。『春秋』通攷四傳, 而且依胡氏說, 以見大意, 亦朱子遺旨也。若『小學』一書, 乃四子六經之基址也。始學者皆宜別立一課, 先致力於此而有所養焉然後, 乃循序以進乎諸經。”

398) “주자의 『의례경전통해』를 경전으로 삼아, 그동안 ‘오경’으로 받아들여졌던 『예기』를 대치시킬 뿐만 아니라, 『주례』·『의례』·『예기』의 ‘삼례’를 통합한 것이요, 없어진 『악경』의 남은 것도 모아들였기 때문에 『예경』과 『악경』의 두 경전을 대신할 수 있는 것으로 삼았다. 이러한 경전체계의 새로운 정립은 도학전통과는 분명히 달라지는 변혁을 시도한 것이면서, 주자의 저술인 『의례경전통해』를 경전으로 삼아 ‘예’와 ‘악’ 두 경전의 자리를 대신하게 함으로써 주자의 권위에 철저히 의존하는 도학의 입장을 지키면서 도학적 경전체계의 새로운 구현양상을 보여주고 있는 것이라 할 수 있다. 이러한 시도의 중요한 의미는 그동안 결여된 상태로 경학에서 소홀히 다루었던 ‘악’의 위치를 확고하게 다시 드러내기 위한 시도로서 주목할 만하다.” 금장태, 앞의 논문, 180쪽.

때문이다.³⁹⁹⁾ 이에 유중교는 『의례경전통해』를 공부하는 것은 예와 악 두 학문의 근본을 공부한 것과 같다고 하였다.⁴⁰⁰⁾ 『의례경전통해』 다음에는 『역(易)』과 『춘추(春秋)』를 공부해야 한다.

이렇듯 유중교는 『소학』을 사서(四書)와 육경(六經)의 기초이자 공부의 첫 걸음으로 인식했으며, 이에 따라 서사에서 부르는 현가의 노랫말로 주자의 「소학제사」를 선택하여 서사의 생도들이 기초를 다지도록 하였다. 또한 <육군자화상찬>을 노래하여 정주학(程朱學)의 유학자들을 찬탄하게 함으로써 후학들의 학구열과 의지를 북돋았다.

한편, <소학제사(小學題辭)>와 <육군자화상찬(六君子畫像贊)>에 대한 기록에서는 서사의 생도들이 아침저녁으로 금(琴)을 연주하며 노래했다고만 되어 있어 어떤 방식으로 현가가 연주가 되었는지는 알 수 없다. 그러나 일강(日講)에 해당하는 석강(夕講)에 대한 기록을 통해 강학의례에서 현가가 연주된 구체적인 절차를 살필 수 있다.

유중교가 49세이던 1880년(경진년, 고종 17) 가평 옥계의 자양서사에서 석강을 했던 기록에 따르면, 석강을 파하기 전에 금을 연주하며 현가를 불렀다. 당시에 석강, 즉 저녁 강회를 진행했던 모습은 다음과 같다.

유중교는 자양서사의 북쪽 벽에서 남쪽을 향해 앉고 모든 학생들은 북쪽을 향해, 즉 유중교를 향해 일렬로 앉았다. 유중교가 옛 명(銘)과 잠(箴) 등을 한두 편 읽으면 모든 학생들도 읽었는데, 나이 순서대로 읽거나 제비를 뽑아 읽기도 했다. 읽기를 마치면 학생 2명이 서쪽 벽으로 가서 동쪽을 향해 앉아 <관저(關雎)>, <녹명(鹿鳴)> 등 시 몇 편을 불렀다. 이때 학생 1명이 노래하는 사람을 마주보는 동쪽 벽으로 가서 서쪽을 향해 앉아 금(琴)⁴⁰¹⁾을

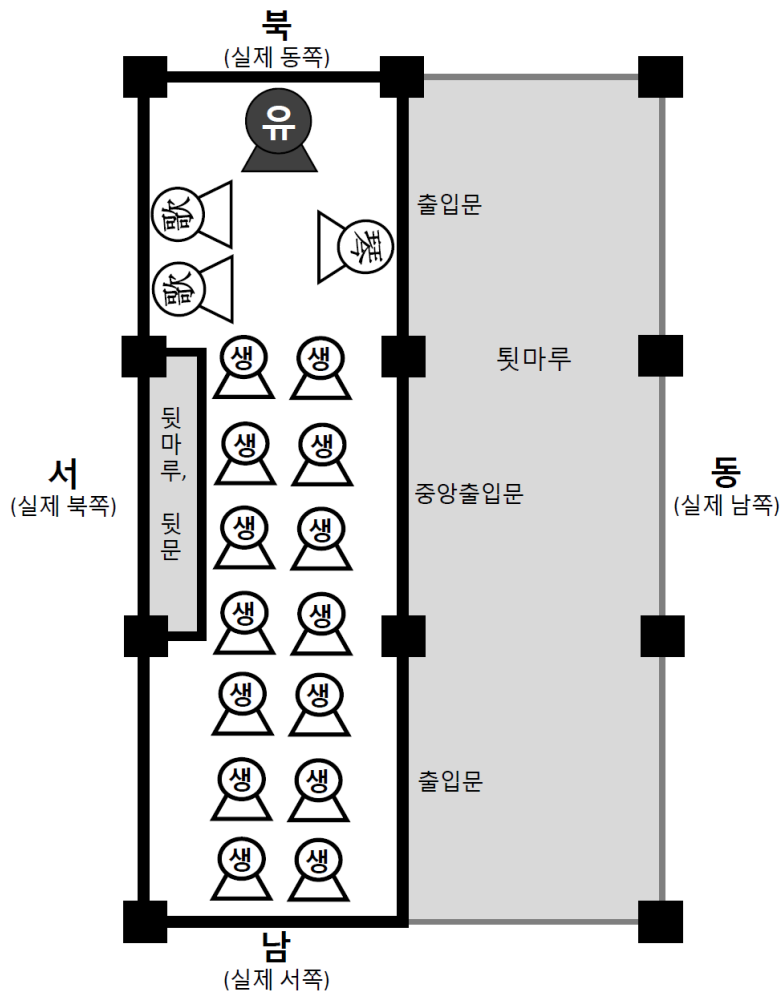
399) 이러한 육경에 대한 유중교의 인식은, 다산 정약용이 『악경』으로서 『악서고존』을 집필하여 육경을 회복하고자 한 것과는 상반되는 것이다.

400) 유중교가 「현가례범」 집필시 『의례경전통해』를 주로 참고한 것 또한 『의례경전통해』가 삼례(三禮)와 『악경(樂經)』을 통합한 것이라는 인식에서 비롯된 것이라 할 수 있다.

401) 자양금은 1887년에 제작이 완성되었기 때문에 1880년 석강에서 연주했던 금(琴)은 자양금이 아닌 것으로 보인다. 여기서 말하는 금이 중국 고금(古琴)인지 거문고인지 명확히 알 수는 없다. 그러나 1878년에 유중교가 스승 이항로의 금을 주자의 금률설에 따라 현과 휘를 바꿔 달아 청화금을 만들었다는 점에 비춰볼 때, 1880에 연주한 금은 청화금이었을 가능성이 있다. 자양금과 청화금에 대해서는 본고 제4장

연주하여 장단을 맞추었다.⁴⁰²⁾ 노래와 연주가 끝나면 일제히 읊한 후 석강을 파했다.⁴⁰³⁾

[도판 22] 석강(夕講) 배치도



제1절 제2항 참조.

402) 향음주례에서 악공의 위치는 동쪽이고 북쪽을 바라보고 앉는다.

403) 『省齋集』, 附錄, 卷1, 32b-33a, 「年譜」, “庚辰【先生四十九歲】行夕講。先生每日晨興, 靜坐良久, 誦「敬齋箴」、「夙興夜寐箴」等書。至夕座於北壁下南向, 諸生一列北向揖坐。先生誦古今銘箴之類一兩篇, 諸生亦誦, 或序齒或抽名。既誦, 諸生二人, 就西壁東面, 歌<關雎>、<鹿鳴>諸篇, 一人就東壁西面, 鼓琴以節之。既訖, 齊揖乃罷。”

이상의 내용을 토대로 석강의 배치도를 그리면 위의 [도판 22]와 같다.⁴⁰⁴⁾ [도판 22]를 보면, 스승의 위치를 북쪽, 즉 상(上)에 두고 제자들의 위치를 남쪽, 즉 하(下)에 배치함으로써 상하간의 질서, 즉 ‘예(禮)’를 구현하고 있다. 또한 동쪽에 금(琴), 즉 ‘현(絃)’을 배치하고 서쪽에 ‘가(歌)’를 배치하여 마주보고 ‘현가’를 연주함으로써 ‘악(樂)’을 구현하였다.⁴⁰⁵⁾ 이로써 강학은 예와 악을 갖춘 의례로 완성된 것이다.

또한 강학의례의 절차에서도 예와 악을 갖추었는데, 전반부에서는 주요 의례에 해당하는 강학을 하고, 후반부에서는 악에 해당하는 현가를 연주하였다. 따라서 앞서 살펴본 내용 중 “<소학제사(小學題辭)>와 <육군자화상찬(六君子畫像贊)>을 지어서 서사의 생도들이 아침저녁으로 금(琴)을 연주하며 노래하도록 했다”는 것 또한 아침 강학과 저녁 강학에서 공부를 마친 뒤에 노래를 하도록 했다는 것으로 해석할 수 있다.

이상에서 살펴본 강학의례의 구성을 정리하면 다음 [표 54]와 같다.

404) 가평 옥계의 자양서사는 현재 터만 남아 있어 강학을 했던 서사의 구조를 알 수 없다. 이에 위의 그림은 제천 자양영당에 위치한 강당(현칭 자양서사, 구 창주정사)의 내부 구조를 기준으로 하여 그렸다. 제천의 자양서사는 전면 3칸, 측면 2칸으로 총 6칸이며, 이 중 3칸은 뒷마루여서 내부 면적은 3칸이다. 실제로는 뒷마루 쪽이 북쪽이나 그림에서는 뒷마루를 서쪽으로 표시했다. 이는 내부가 매우 비좁기 때문에 만약 유종교가 실제 북쪽 벽에 앉을 경우 학생들이 마주보고 앉을 수 있는 공간이 매우 협소하기 때문이다. 이에 유종교는 실제 동쪽 벽에 앉았을 것으로 생각되어 그림에서는 실제 동쪽을 북쪽으로 표기하였다. 또한 방의 폭이 좁아 학생들이 유종교를 마주하고 일렬횡대로 앉을 수 없기 때문에 일렬종대로 앉은 것으로 그려보았다. [도판 22]에서 ‘유’는 유종교이고, ‘생’은 학생이며, ‘歌’는 노래하는 사람이고, ‘琴’은 거문고 또는 자양금을 연주하는 사람이다. ‘유’와 ‘생’은 마주보는 위치에 있으므로 ‘생’의 글자를 상하 뒤집어 표기해야하나 가독성을 고려하여 바로 두었다.

405) 이에 대해 금장태는 사제(師弟)나 현가(絃歌)의 위치와 수에서 ‘악’이 상·하, 믿음·양이 상응하는 질서의 구조를 이룬 것으로 해석하였다. 금장태(2008), 앞의 논문, 197쪽.

[표 54] 강학의례(講學儀禮)의 구성

절차		내용	비고
전 (禮)	강학	『소학』, 사서(四書) : 『대학(大學)』 → 『논어(論語)』 → 『맹자(孟子)』 → 『중용(中庸)』 육경(六經) : 『시경(詩經)』 · 『서경(書經)』 → 『의례경전통해』 『역(易)』, 『춘추(春秋)』 옛 명(銘)과 잠(箴)	강학 내용은 때에 따라 다름
후 (樂)	현가 연주	<관저>, <녹명> 등 『시경』의 풍·아 여러 편	가평 자양서사 (1880년 석강 기록)
		<소학제사>, <육군자화상찬>	춘천 가정서사 (1887년 「현가례범」)

유중교가 석강에서 부른 현가는 <관저(關雎)> 등 「주남(周南)」 시 몇 편과 <녹명(鹿鳴)> 등 「소아(小雅)」 시 몇 편을 노랫말로 한 것이었다. 이는 주자가 『의례경전통해』 「시악」편에 남긴 풍·아 12편에 해당한다. 유중교는 풍·아 12편이 당나라 개원 연간에 향음주례에서 연주했던 음악으로서 당시의 유풍을 반영하여 옛 모습에서 이미 변한 것이라 보았다. 즉, 풍·아 12편에 대해 고악(古樂)으로서의 정통성을 의심한 것이다. 그럼에도 불구하고 그가 이 음악을 수용한 것은, 주자가 고정(考定)한 음악이고 1자1음식(一字一音式)을 갖춘 음악으로서 비교적 바르다고 보았기 때문이다. 이 까닭에 그는 서사에서의 강학과 습례(習禮), 그리고 향음주례에서 풍·아 12편을 연주할 만하다고 보았고,⁴⁰⁶⁾ 이렇게 자신이 고찰하여 정의한 바를 그대로 강학에 적용하여 실천하였다.

유중교가 서사의 강학의례에서 연주한 현가를 정리하면 다음 [표 55]와 같다.

406) 풍·아 12편에 대한 내용은 본고 제3장 제1절 제1항 “풍·아 12편에 대한 인식” 참조.

[표 55] 강학의례(講學儀禮)의 현가

곡명	노랫말	선율
<관저(關雎)>, <녹명(鹿鳴)> 등	『시경』 중 「주남(周南)」, 「소아(小雅)」	주자, 『의례경전통해』 수록 풍·아 12편
<소학제사>	주자, 「소학제사」	세종조 제사아악 황종궁(黃鍾宮) 차용
<육군자화상찬>	주자, 「육선생화상찬」	세종조 제사아악 황종궁(黃鍾宮) 차용

이상에서 살펴본 바와 같이 유중교는 강학의례의 현가에 쓰는 노랫말로 『시경』의 시와 주자의 글을 채택하여 사용했다. 그리고 그 선율에는 주자가 고정(考定)한 『의례경전통해』의 풍·아 12편과 자신이 유궁현가차조법을 써서 만든 현가, 즉 세종조 제사아악 황종궁의 선율을 써서 만든 현가를 썼다. 이 음악들은 모두 유중교가 제시한 시악(詩樂) 중 악장(樂章)에 해당한다. 강학에 의례악인 악장(樂章)을 썼다는 점을 보아도 유중교가 서사의 강학을 강학의례로서 정립하려 했음을 알 수 있다.

(2) 향음주례(鄉飲酒禮)

향음주례(鄉飲酒禮)는 “향촌의 구성원들이 향당에 모여 술을 마시는 것에 일정한 의례를 부여함으로써 유학이 지향하는 향촌사회질서를 얻게 하려는 의식”⁴⁰⁷⁾이다. 따라서 향음주례는 본래 향촌을 단위로 하는 의례이지만, 화서학파는 강학과 함께 향음주례를 서사의 의례로서 행하였다.

유중교는 서사에서 학업을 익히는 사람은 예학(禮學) 한 과목도 경학(經學) 과목과 짝을 삼아야 한다고 했으며, 학궁(學宮) 즉 서사의 예(禮)로는 향음주례를 가장 중시했다. 이에 『의례경전통해』의 「향음주례」편을 취하여 전주(箋註)를 참고하여 상세히 연구하고, 아침저녁으로 한가할 때 종이에 위(位)를 그림으로 그리고 패를 움직여 예를 행함으로써 서사의 학생들이 의

407) 이범직, 『조선시대 예학연구』(국학자료원, 2004), 330쪽.

식을 익히도록 했다.⁴⁰⁸⁾ 즉, 향음주례를 실행하기 위한 습례(習禮)⁴⁰⁹⁾를 시행한 것이다. 이렇듯 유중교는 서사에서 예를 익히는 절차⁴¹⁰⁾를 마련하여 생도들이 평소 연습을 통해 예를 익히도록 했다.

다음 [도판 23]은 유중교 문파에서 실제로 습례에 사용했던 향음례용 패(牌)⁴¹¹⁾이다. 각 패에는 각원(各員)의 호칭을 써 넣거나, 잔(盞)이나 반(盤)처럼 정해진 자리가 없는 의물(儀物)을 써 넣었다.⁴¹²⁾

408) 『省齋集』, 卷46, 25, 「柯下散筆」, 「書社飲禮約束」, “凡書社肄業者, 宜將禮學一科, 以配經課, 學宮之禮, 以鄉飲酒禮爲最重. 先取『儀禮』本篇, 參以箋註, 講究詳密, 朝夕閑暇, 畫紙爲位, 運牌行禮, 以習節文.”

유중교는 60세가 되던 1891년(신묘년, 고종28)에 ‘서사음례약속’을 지어 향음주례의 절차와 연습 방법 등을 규정했다.

409) 습례란 예법(禮法)이나 예식(禮式)을 미리 익히는 것을 뜻한다.

410) 유중교는 이를 ‘서사습례절차’라 하였고 그 내용은 다음과 같다. “서사에 목판 하나를 두고 고옥제(古屋制)에 의거하여 그림을 그리고 자리를 만들어 그 이름을 써 넣고 -방실(房室), 상서(廂序), 문정(門庭), 진계(陳階) 등- 황칠(黃漆)을 한다. 또 상아와 뼈 등속을 써서 네모난 패 수십 개를 만들어 목판과 함께 둔다. 한가한 날 향음주례, 향사례, 그리고 관혼상제 등의 예를 익힌다. 먼저 판 위에 구획한 자리에 진설도(陳設圖)를 그린다. -연석(筵席)과 기명(器皿) 따위. 잔과 쟁반처럼 정한 자리가 없이 움직이는 것은 패를 대신 사용한다.- 또 각원(各員)의 호를 패에 쓴다. -주인, 빈(賓), 찬(贊) 등. 각각 복색을 주(註)로 단다.- 그리고 홀기(笏記)를 부르며 패를 움직여 의절을 행한다. 만약 익히는 사람이 한 사람이면, 입으로 부르고 손으로 운행한다. 두 사람이면, 한 사람은 부르고 한 사람은 운행한다. 세 사람 이상이면, 한 사람은 부르고 나머지는 운행한다. 제원(諸員)에게 말을 일을 나누어 준다.” (『省齋集』, 卷46, 24-25, 「柯下散筆」, 「書社習禮節次」, “書社置一木板, 依古屋制, 刻畫爲位, 填書其名, 【房室、廂序、門庭、陳階之類】 就加黃漆. 又用牙骨之屬, 爲方牌數十以隨之. 暇日習鄉飲, 鄉射及冠昏喪祭等禮. 先寫陳設之圖於板上, 所畫之位. 【筵席、器皿之類. 如盞盤之往來無定所者, 却用牌當之】 又寫各員之號於牌面. 【主人、賓、贊之類, 各註服色】 乃呼笏記, 運牌行儀. 若習者一人則口呼而手運之. 二人則一呼而一運之. 三人以上則一呼而衆運之. 分司諸員.”)

411) 제천의병전시관 소장, 유연수(의암 유인석의 증손자) 기증.

412) 각주 410)의 설명처럼 패에 각원의 호가 쓰여 있다. [도판 23]의 패를 대략적으로 살펴보면 윗줄 왼쪽에서 두 번째 패는 ‘瑟工’, 다섯 번째 패는 ‘道’, 윗줄 오른쪽에서 여섯 번째 패는 ‘樂正’, 일곱 번째 패는 ‘介’이다.

[도판 23] 향음주례용 패(牌)



서사에서의 향음주례는 봄가을로 좋은 날을 가려 했으며, 향당 사람들을 서사로 불러 모아 나이, 벼슬, 덕(德)의 순서로 인원을 갖추어 예를 행했다. 이를 통해 백성을 교화하고 풍속을 바로잡는 옛 성인의 지극한 뜻을 체득하도록 한 것이다.⁴¹³⁾

유중교는 향음주례에 대해 반드시 익혀야 하는 대의(大義) 14조목⁴¹⁴⁾을 들었는데, 이 중 음악에 대해서는 “음악을 즐기지만 도에 넘치지 않게 한다. -음악은 풍아(風雅)와 정가(正歌)를 쓴다.-”⁴¹⁵⁾고 했다. 이때의 ‘풍아’는 『의례경전통해』에 수록된 풍·아 12편이고, ‘정가’는 주자의 『의례경전통해』의 「향음주례」편에 나오는 표현으로써 ‘바른 노래’를 뜻한다.⁴¹⁶⁾ 『의례경전통해』의 「향음주례」편에 쓰이는 음악은 모두 『시경』의 시를 노래한 것이다. 그리고 이 음악들은 노랫말 한 음절에 한 음을 붙여 노래하는 1자1음식(一字一音式)으로 된 악곡들이다.⁴¹⁷⁾ 즉, 향음주례의 음악은 아악의 성격

413) 『省齋集』, 卷46, 25-26, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “春秋選佳日速鄉黨, 叙齒、爵、德, 備員行禮, 以體古聖人化民正俗之至意。”

414) 『省齋集』, 卷46, 34-35, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “大凡是禮也, 其大義之不可不講者十四。”

415) 같은 곳, “...曰樂樂而不淫, 【樂用風雅正歌】”

416) 현재 국악의 장르 중 가곡, 시조, 가사를 통칭하는 ‘정가(正歌)’와는 다른 의미이다.

417) 향음주례의 절차 및 음악에 대한 내용은 송지원, “17세기 향음주례의 음악”, 『문헌과 해석』 통권 제16호, 문헌과해석사, 2001, 122-127; _____, “조선조 음악의 『시경』 수용과 활용 양상”, 『한국문학과예술』 제19집, 숭실대학교 한국문학과예술연구소, 2016, 83-112쪽 참조. 본고에서는 유중교가 향음주례를 실행하면서 보

을 지닌 것이며, 이 또한 주자가 정리한 예법을 따르고 있는 것이다.

다만, 그 음악을 실연(實演)하는 데에 있어서는 형편에 맞게 변형했던 것으로 보인다. 유중교의 설명에 따르면 향음주례의 음악은 악정(樂正) 1명, 공(工) 4명⁴¹⁸⁾, 생(笙) 4명, 경(磬) 1명, 고(鼓) 1명에 의해 연주된다.⁴¹⁹⁾ 그러나 슬(瑟), 생(笙), 편경(編磬) 등은 당시 상황에서 구하기 어려웠을 것이다. 이에 유중교는 주자가 제시한 의례를 가감하거나 변용하는 모습을 보인다.

유중교는 악정(樂正)의 역할에 대해 여러 악공을 통솔하여 연주를 가르쳐 익히게 하고 소리와 모습에 절도가 있도록 힘써야 하며 예를 행하기 전날에는 주인 앞에 나아가 한 번 연주하여 그 평가를 들어야 한다고 했다.⁴²⁰⁾

슬공(瑟工)에 대해서는 『의례경전통해』의 악보를 연주하며, 옛 악장의 율법은 이미 전하지 않지만 『의례경전통해』의 악보는 당(唐) 개원 연간에 향음주례에 쓰였던 음악이기에 이것을 전거로 삼아서 연주할 만하다고⁴²¹⁾ 하였다. 한편, “지금은 혹 금(琴)을 대용한다(今或代用琴).”⁴²²⁾고 하여 형편에 맞게 슬(瑟) 대신 금으로 바꿔 쓸 수 있음을 밝혔다. 이때의 금은 자양금일 것이며, 자양금을 제작하기 이전에는 청화금의 예와 같이 거문고를 개조하여 만든 악기를 사용했을 것으로 추측된다.

경(磬)으로는 편경(編磬)을 사용하여 법에 따라 음률을 맞추는데, 슬(瑟)을 연주하는 것과 같다고 보았다. 또한 유중교는 편경을 얻을 수 없다면 특경(特磬) 사용해도 되며, 이때에는 시를 노래할 때 구절이 되는 곳에서 한 번씩 쳐서 박자를 맞추면 된다고 하였다.⁴²³⁾ 이렇듯 유중교는 향음주례 악기

인 특징들을 중심으로 논하고자 한다.

418) 노래 2인과 슬공(瑟工) 2인.

419) 『省齋集』, 卷46, 26, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “樂正【一人】、及工【四人】、笙【四人】、磬【一人】、鼓【一人】、委之以樂事。”

420) 『省齋集』, 卷46, 27, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “樂正之職, 統率諸工, 教習絃歌, 務令聲容有節度。行禮前日, 詣主人前試一奏, 以聽其考評。”

421) 같은 곳, “瑟工, 【今或代用琴】古樂章律法, 既不傳, 惟「開元樂譜」, 【見『儀禮通解』】猶是當時鹿鳴燕所用, 今依此鼓之, 以爲歌詩之節, 不爲無據矣。”

422) 위의 각주 참고.

423) 『省齋集』, 卷46, 28, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “磬用編磬, 則可以依法諧律, 如瑟之用矣。如未必得而用特磬, 則只就歌詩句絕處, 一擊之以爲節而已。疏家以爲惟合樂用磬, 而朱子謂“自奏<南陔>時已用之”, 今遵用之可也。”

편성의 기본 골격은 갖추면서도 형편에 맞춰 실연 가능하도록 변용하는 방법을 제시하였다.

북[鼓]에 대해서는 오직 빈(賓)이 나가고 ‘해(陔)’를 연주할 때 쓰는데, 그것을 치는데 일정한 법도가 없고 단지 그 소리가 크고 멀리 가는 것을 취할 뿐이라고 하여 그 비중을 낮게 보았다.⁴²⁴⁾

향음주례 음악에서 가장 큰 비중을 차지하는 것은 노래와 생악(笙樂)이다.

유중교는 시(詩)를 노래하는 것에 대해 악장의 본편을 먼저 취하여 무수히 읊어야 하며, 우두머리 한 사람이 현악기 소리에 따라 느리고 빠르게 박자를 맞추게 하고 다음 사람 이하는 한결같이 우두머리 한 사람이 내는 소리에 따라 오래 연습하면 완전히 조화를 이루어 불협화음이 없을 것이라고 하였다.⁴²⁵⁾ 그리고 시작하는 노래 즉 시가(始歌)로는 「소아(小雅)」의 <녹명(鹿鳴)>, <사모(四牡)>, <황황자화(皇皇者華)>를 노래하고,⁴²⁶⁾ 간가(間歌)⁴²⁷⁾로는 「소아」의 <어리(魚麗)>, <남유가어(南有嘉魚)>, <남산유대(南山有臺)>를 연주하며,⁴²⁸⁾ 합가(合歌)⁴²⁹⁾로는 「주남(周南)」의 <관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)>와 「소남(召南)」의 <작소(鵲巢)>, <채빈(采蘋)>.

424) 『省齋集』, 卷46, 29, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “鼓惟賓出奏陔時用之, 其擊之無定法, 只取其聲之大而遠而已。”

425) 『省齋集』, 卷46, 27, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “歌詩, 宜先取樂章本篇, 諷詠無數. 又深曉詩意, 使胃襟真趣油然而流出, 則聲自然美. 其比聲之法, 令首一人依絃聲緩急爲節, 而次人以下, 一依首一人作聲, 習之久則泯然無迹矣.”

426) 시가(始歌)로 <녹명>, <사모>, <황황자화>를 연주하는 까닭은 다음과 같다. <녹명>의 노랫말은 왕자(王者)가 현인을 예로 대접하고 도를 구하는 내용이고, <사모>의 노랫말은 사신을 위로하여 사적인 심정을 전하는 내용이며, <황황자화>의 노랫말은 사신을 파견하며 중요한 도리를 보여주는 내용이다. 따라서 이 노래들은 모두 군신이 교제하는 정악(正樂)이며, 향대부(鄉大夫)가 현명하고 능력 있는 사람을 뽑아 조정에 바칠 때 불러 즐겼던 음악이기 때문에 향음주례의 시작하는 노래로 썼다. 같은 곳, “始歌<鹿鳴>、<四牡>、<皇皇者華>者, <鹿鳴>是王者禮賢求道之辭, <四牡>是勞使臣達私情之辭, <皇皇者華>是遣使臣示要道之辭, 乃君臣交際之正樂, 鄉大夫將興賢能, 獻于公朝, 歌此以樂之也.”

427) 간가(間歌)란 노래와 생악(笙樂)을 교대로 연주하는 것을 뜻한다.

428) 간가로 <어리>, <남유가어>, <남산유대>를 노래하는 것은 끝까지 아름다운 빈(賓)을 즐겁게 하고 송덕하며 축복하고자 함이다. 『省齋集』, 卷46, 28, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “間歌<魚麗>、<南有嘉魚>、<南山有臺>者, 極道宴樂嘉賓, 頌德祝福之意也.”

429) 합가(合歌)란 노래와 생악(笙樂)을 함께 연주하는 것을 뜻한다.

<채번(采蘋)>을 연주한다고 했다.⁴³⁰⁾ 이 악곡들은 모두 유종교가 『의례경전통해』에 실려 있는 악보를 그대로 「현가궤범」에 전사한 풍·아 12편에 해당하며, 시가, 간가, 합가로 연주하는 곡의 구성은 모두 주자의 『의례경전통해』를 따른 것이다.

이렇게 유종교는 향음주례에서 시를 노래하는 방식은 주자의 법을 그대로 따랐지만, 생악(笙樂)의 경우에는 전혀 다른 방식으로 구성하여 연주하였다.

생악 여섯 편은 본래 노랫말이 없는 음악으로서 『의례경전통해』에 그 악곡명은 실려 있지만 악보는 전하지 않는다. 이에 유종교는 억지로 세속적인 생황으로 하여금 무의미한 소리를 내게 할 필요는 없고, 『시경』의 풍(風), 아(雅) 가운데 뜻이 아름다운 것을 여러 편 취하여 대신 노래하는 것이 옳다고 하였다.⁴³¹⁾ 그 선율을 알 수 없는 상황이어서 연주가 불가능하기도 했지만, 유종교는 본래 아악기인 생황을 세속적인 악기로 평가했기 때문에⁴³²⁾ 생황으로 연주해야 할 부분을 현가로 대체한 것이다.

『의례경전통해』에 따르면 본래 생(笙) 4인이 연주하는 생악(笙樂)의 곡목은 『시경』의 <남해(南陔)>, <백화(白華)>, <화서(華黍)>, <유경(由庚)>, <송구(崇丘)>, <유의(由儀)> 등이다.⁴³³⁾ 그러나 유종교는 과감하게 생악을 모두 생략해버리고 대신 『시경』에서 풍(風) 3편과 아(雅) 3편을 취하여 현가를 지어 연주했다.

서사(書社)에서 예를 익힐 때는 「용풍(鄘風)」 <간모(干旄)>, 「위풍(衛風)」 <기옥(淇澳)>, 「정풍(鄭風)」 <치의(緇衣)>를 우선 취하여 시가(始歌)로 쓰

430) 이상의 국풍(國風) 6편을 합가로 연주하는 것은, 이남(二南), 즉 「주남(周南)」과 「소남(召南)」은 주나라의 선왕(先王)이 몸을 닦아 가정을 바로잡고 천하를 교화하고 완성한 시로서 첫머리 세 편씩을 취하여 공사(公私)에 통용되는 음악을 만들어 ‘오희불망(於戲不忘)’의 뜻을 담아 마침내 후대에 전승된 법도가 되었기 때문이다. 같은 곳, “合樂<關雎>、<葛覃>、<卷耳>、<鵲巢>、<采蘋>、<采芣>者，二南是周先王修身正家，化成天下之詩，故各取首三篇，作公私通用之樂，以寓“於戲不忘”之意，而遂爲後代傳承之恒規也。歌者聽者，皆識取本源，始見意趣矣。”

431) 같은 곳, “笙樂六篇，有聲無詞，而聲亦無傳。今不必強令俗笙作無意之聲，且取風、雅諸篇意美者，代歌之可也。”

432) 조선 후기 생황은 아악뿐 아니라 당악, 향악에까지 사용되었다. 따라서 유종교가 생황을 세속적이라고 평한 것은 당시의 연주 풍토에 기인한 것이라 할 수 있다.

433) 시작할 때에는 『시경』의 <남해(南陔)>, <백화(白華)>, <화서(華黍)>를 연주하고, 간가로는 『시경』의 <유경(由庚)>, <송구(崇丘)>, <유의(由儀)>를 연주한다.

고,⁴³⁴⁾ 간가(間歌)로는 「소아」 <호엽(瓠葉)>⁴³⁵⁾, <청청자아(菁菁者莪)>⁴³⁶⁾, <습상(隰桑)>⁴³⁷⁾을 연주하였다.⁴³⁸⁾ 이 중 간가로 부르는 <호엽>, <청청자아>, <습상>은 앞서 살펴봤던 간가로 시를 노래하는 곡인 <어리>, <남유가어>, <남산유대>와 각각 호응하는 내용으로 되어 있다.⁴³⁹⁾

유종교는 이 현가들의 악보를 남기지 않았지만, 유종교가 현가를 작곡한 방식을 감안하여 그 선율을 유추해 볼 수 있다.

시가(始歌)로 연주하는 풍 3편 중 <간모>는 총 3장으로 6구 1장, 4언 1구로 구성된다. <기옥>은 4언 9구의 통절형식이다. <치의>는 총 3장으로서 4구 1장, 5~7언 1구로 이루어져 있다. 간가로 연주하는 아 3편, <호엽>, <청청자아>, <습상>은 모두 1장이 4언 4구로 이루어진 4장 형식의 시이다.

따라서 <치의>를 제외하고는 모두 4언 1구의 형식이기 때문에 유궁현가 차조법에 의해 세종조 제사악의 선율을 얻어 현가로 부를 수 있다.⁴⁴⁰⁾

434) <간모>는 국가가 현인을 예로써 대접하는 성대함을 말하고, <기옥>은 귀한 빈(賓)이 덕을 이룬 아름다움을 칭송하고, <치의>는 주인이 현인을 좋아하는 정성을 말한 것이다. 같은 곳, “笙樂六篇, 有聲無詞, 而聲亦無傳。今不必強令俗笙作無意之聲, 且取風、雅諸篇意美者, 代歌之可也。本社習禮, 權取<干旄>、<淇澳>、<緇衣>, 爲始歌之用。<干旄>言國家禮賢之盛, <淇澳>頌嘉賓成德之美, <緇衣>道主人好賢之誠也。”

435) 간가로 부른 <어리(魚麗)>에 답함으로써, 후자가 물건이 많고 오직 아름답다는 것을 말하면 전자는 박 잎과 토끼 한 마리가 보잘것없는 물건이지만 맛보고 차려술잔을 주고받아 예를 갖추기에 충분하다는 것을 말한다. 같은 곳, “間歌用<瓠葉>, 答<魚麗>, 以彼言物其多矣維其嘉矣, 而此言瓠葉兔首爲物甚薄, 而嘗獻酢酬, 亦足備禮也。”

436) 간가로 부른 <남유가어>에 답하는 것으로써, 후자가 ‘군자에게 술이 있다.’고 네 번 말하면 전자는 ‘이미 군자를 만났다.’고 네 번 말하기 때문이다. 같은 곳, “用<菁菁者莪>, 答<南有嘉魚>, 以彼四言“君子有酒”, 而此四言“既見君子”也。”

437) 간가로 부른 <남산유대(南山有臺)>에 답하는 것으로써, 후자가 ‘즐거운 군자’라고 여러 번 말하면 전자는 ‘이미 군자를 만났다.’고 거듭 말하기 때문인데, 마지막 장 ‘마음 깊이 새겼는데, 어느 날인들 잊을까?’라고 한 것은 무궁한 여운이 있다. 같은 곳, “用<隰桑>, 答<南山有臺>, 以彼累言“樂只君子”, 此重言“既見君子”, 而卒章“中心藏之, 何日忘之”, 有無窮之餘意也。”

438) 유종교는 이외에도 “무산작(無筭爵)의 음악은 일정한 법도가 없고 혹은 앞의 노래를 다시 부르거나 혹은 다른 노래를 섞어 불러도 안 될 것이 없다. 시를 노래하는 사람은 위 열여덟 편 외에도 뜻이 아름다운 가사 몇 편을 따로 취하여 익혀 응용해도 좋다.”고 했다. 같은 곳, “無筭樂無常法, 或更歌前篇, 或雜用他篇, 俱無不可。歌詩者宜於上十八篇之外, 別採辭意美者若干篇, 習之以應用可也。”

439) 각주 435~437) 참조.

<호엽>⁴⁴¹⁾을 예로 들어 악보를 보이면 다음 [악보 39]와 같다.⁴⁴²⁾

[악보 39] <호엽(瓠葉)> 4장

선율구성: 임란경

1



幡 幡 瓠 葉 采 之 亨 之 君 子 有 酒 酌 言 嘗 之
黃 南 林 姑 黃 南 太 黃 南 林 黃 太 南 姑 太 黃

2



有 兔 斯 首 炮 之 燔 之 君 子 有 酒 酌 言 獻 之
黃 南 林 姑 黃 南 太 黃 南 林 黃 太 南 姑 太 黃

3



有 兔 斯 首 燔 之 炙 之 君 子 有 酒 酌 言 酢 之
黃 南 林 姑 黃 南 太 黃 南 林 黃 太 南 姑 太 黃

4



有 兔 斯 首 燔 之 炮 之 君 子 有 酒 酌 言 醕 之
黃 南 林 姑 黃 南 太 黃 南 林 黃 太 南 姑 太 黃

440) 사언율시, 사언절구, 사언배율의 율격을 적용할 수도 있다. 그러나 서사의 강학 의례에 쓰는 현가들을 유궁현가차조법을 써서 지은 것을 고려했을 때, 향음주례에 새로 쓰이는 현가 또한 4언 1구를 이루는 경우에는 유궁현가차조법을 사용하는 것이 유중교의 사상에 더 부합할 것으로 본다.

441) <호엽> 노랫말은 이기석·한백우 역해, 『(신역)시경』(서울: 홍신문화사, 1997), 436쪽 참고.

442) 유중교는 <소학제사(小學題辭) 중 4언 4구로 된 제1~6장에 <국조아악정률> 15장 중 황종궁, 즉 세종조 제사아악 황종궁의 선율을 붙였다. 세종조 제사아악 황종궁은 4언 8구이며, 유중교는 이 중 제1연과 제4연의 선율을 차용했다. 이를 본떠서 4언 4구, 4장으로 된 <호엽>에 선율을 붙여보았다. <소학제사> 악보는 “부록 2. 현가(유중교작) 악보” 참조.

<치의>는 1구를 이루는 노랫말의 글자 수가 5~7언으로 다르기 때문에 유 궁현가차조법으로는 선율을 붙일 수 없지만, 시가의 새로운 율격 중 ‘절구(絶句)의 율격’과 ‘부(賦)의 율격’을 적용하면⁴⁴³⁾ 현가를 지을 수 있다.

<치의>는 총 3장이고 각 장은 4구로 구성되기 때문에 <치의>의 1장은 절구와 구조가 같다. 따라서 <치의>의 각 장 형식은 절구의 형식을 따르면 된다.⁴⁴⁴⁾ <치의>의 1구를 이루는 글자 수는 5언, 6언, 7언 등 다양하게 나타나는데, 각 구의 끝에는 어조사 헤(兮)가 붙어 있으므로 각 구의 선율은 ‘부의 율격’을 적용하여 선율을 구성할 수 있다.⁴⁴⁵⁾

이상의 방법으로 <치의>⁴⁴⁶⁾의 선율을 구성하면 다음 [악보 40]과 같다.

443) <치의>의 각 구 끝에는 어조사 헤(兮)가 붙어있다. 따라서 그 시의 체제가 부의 율격에 부합한다.

444) 절구의 형식에 따라 <치의> 4구 1장 중 제1구는 율시의 제1장(A) 내구를 썼고 제2구는 율시의 제2장(B) 외구를 썼며, 제3구는 율시의 제3장(B) 외구를 썼고, 제4구는 율시의 제4장(B) 외구를 썼다.

445) <치의>의 각 구를 이루는 노랫말에서 어조사 헤(兮)를 제외한 글자 수는 4언, 5언, 6언이다. 4언은 “부(賦)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법”(본고 [표 38] 참조)을 적용했다. 부의 율격에는 5언 구성 방식이 없는데 사의 율격에는 5언 구성 방식이 있어 사의 율격을 적용할 수도 있다. 그러나 부에서는 허자에 중성을 배치하는 법칙이 있기 때문에 사의 5언을 <치의>에 그대로 적용할 수는 없다. 따라서 노랫말의 구조를 살펴 선율을 구성해야 한다. <치의>의 5언은 2자+1자(허자)+2자로 구성되며, 제3자는 허자이기 때문에 ‘중성’을 배치해야 하고, 제5언은 구의 끝 성(聲)이기 때문에 또한 중성을 써야 한다. 부의 율격에서 4자+1자+2자로 구성된 7언은, 제3성과 제5성이 중성이기 때문에 끝 2성(제6, 7성)을 뺀 5성은 <치의>의 5언 선율 요건에 부합한다. 따라서 5언에는 부의 7언(4+1+2), 즉 7성 중 제1~5성까지의 선율을 썼다. 6언은 4자+1자(허자)+1자로 구성되어 제5성에 중성을 써야한다. 그러나 부의 율격에서 6언은 3자+1자(허자)+2자로 구성되어 <치의>의 6언의 선율 요건에 부합하지 않는다. 반면, 부의 율격에서 7언은 4자+1자(허자)+2자로 구성되어 있어 허자의 위치가 <치의>의 6언과 같다. 따라서 앞의 음을 반복하도록 되어 있어 글자 수에서 제외했던 어조사 헤(兮)를 글자 수에 포함하여 7언 1구로 놓고 보면, 4자+1자(허자)+1자+1자(兮)가 되어 부의 율격 중 7언 선율에 부합하며 중성(姑)으로 마치게 된다. 따라서 6언+어조사 헤(兮)에는 부의 7언(4+1+2) 선율을 썼다.

446) <치의> 노랫말은 이기석·한백우 역해, 앞의 책, 154-155쪽 참고.

[악보 40] <치의(緇衣)> 3장

선율구성: 임란경

1

緇衣之宜兮 敝予又改爲兮
姑黃姑林 蕤南蕤太蕤

適者之館兮 還予授子之粲兮
林應林姑 姑黃姑林姑蕤姑

2

緇衣之好兮 敝予又改造兮
姑黃姑林 蕤南蕤太蕤

適者之館兮 還予授子之粲兮
林應林姑 姑黃姑林姑蕤姑

3

緇衣之蓆兮 敝予又改作兮
姑黃姑林 蕤南蕤太蕤

適者之館兮 還予授子之粲兮
林應林姑 姑黃姑林姑蕤姑

<호엽>과 <치의>의 예를 통해 확인한 바와 같이 유종교는 서사의 향음주례에 자신이 만든 유궁현가차조법과 시가의 율격을 도입하여 만든 현가를 사용했을 것이다.

이렇게 유종교가 생악(笙樂) 대신 『시경』의 여러 시를 채택하여 현가를

지어 연주한 것에 비해, 주자는 생악에 대해서 “소리 역시 전하지 않는다(聲亦不傳).”라는 기록만을 『의례경전통해』 「시악」에 남겼다. 이에 비춰보면 유중교는 주자보다 한 차례 더 나아가 향음주례의 음악을 체계화했다고 할 수 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 유중교는 향음주례의 기본 절차와 내용은 주자의 『의례경전통해』를 따르고 있지만, 음악 구성에 있어서는 당시 상황을 고려하여 악기 편성을 바꾸기도 하고 심지어 새로운 음악을 구성해 넣었다. 이는 향음주례의 재구성이라 할 수 있으며, 화서학파의 서사에서 거행된 향음주례는 ‘동제(東制)적 향음주례’라 칭할 수 있을 것이다.

유중교가 정립한 향음주례, 즉 서사음례에서 연주하는 현가를 정리하면 다음 [표 56]과 같다.

[표 56] 향음주례(鄉飲酒禮, 서사음례)의 현가

연주 형태		곡명	노랫말	선율
노래 + 금[자양금] + 경[특경] + 북	시가(始歌) *현가	<녹명(鹿鳴)>, <사모(四牡)>, <황황자화(皇皇者華)>	『시경』 아(雅)	주자, 『의례경전통해』
	시가(始歌) *생악×→ 현가	<간모(干旄)>, <기옥(淇澳)>, <치의(緇衣)>	『시경』 풍(風)	유궁현가차조법 또는 시가의 율격
	간가(間歌) *현가	<어리(魚麗)>, <남유가어(南有嘉魚)>, <남산유대(南山有臺)>	『시경』 아(雅)	주자, 『의례경전통해』
	간가(間歌) *생악×→ 현가	<호엽(瓠葉)>, <청청자아(菁菁者莪)>, <습상(隰桑)>	『시경』 아(雅)	유궁현가차조법 또는 시가의 율격
	합가(合歌) *현가, 생악×	<관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)>, <작소(鵲巢)>, <채빈(采蘋)>, <채번(采芣)>	『시경』 풍(風)	주자, 『의례경전통해』

향음주례를 시행하는 목적에 대해서 유중교는, “대저 예악(禮樂)은 군자가 천지를 움직이고 신과 사람을 감동시키는 것이다. 그런데 오직 향음주례만이 또 국가의 정교(政敎)가 근본이 있게 되는 방도로써 현능(賢能)을 발탁하고, 향당의 풍속이 바르게 되는 방도로써 나이와 지위를 바로잡으니, 또한 중요하지 않은가”⁴⁴⁷⁾라고 하였다. 조선 말기 혼란한 정국 속에 풍속을 바로잡기 위한 국가적 차원의 조치가 전무한 상황에서⁴⁴⁸⁾ 유중교는 자파(自派)를 중심으로 향음주례를 시행함으로써 풍속을 교화하고자 한 것이다.

이러한 서사 중심의 향음주례 시행은 곧 향촌의 교화로 연결된다. 유중교 말년에는 유중교가 설립한 서사를 중심으로 화서학파의 문인들이 모여 살았고, 고흥 유씨의 씨족들이 함께 거주하여 향촌을 이루었기 때문이다. 따라서 향음주례는 향촌의례에서도 중요한 역할을 한다.

유중교가 국가적 위기 상황 속에서도 향음주례를 거행한 것은⁴⁴⁹⁾ 향음주례가 교화적 기능뿐 아니라, 공동체의식을 고조시키는 효과도 있기 때문이다.⁴⁵⁰⁾ 유중교는 향음주례를 통해 오상(五象)에 따른 사람 사이의 질서를 공고히 함으로써 공동체의 일체감을 확고히 하고자 하였다. 이는 유교적 질서가 무너지고 외세 침략에 대한 불안감이 고조된 상황에서 일차적으로는 화서학파 내의 결집을 도모한 것이고, 궁극적으로는 민생의 안정을 추구하고

447) 『省齋集』, 卷46, 35, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “夫禮樂者, 君子之所以動天地感神人也。而惟鄉飲之禮, 又國家政敎之所由本, 興賢能, 鄉黨風俗之所由正, 正齒位, 不亦重乎。”

448) 송지원에 의하면 향음주례는 임진왜란 이후 황폐해 가는 17세기 향촌사회의 질서회복을 위한 수단으로 제기되었고, 영조대에 그 중요성이 강조되어 국가에서는 향음주례의 전국 시행을 위해 관련 서적을 출간하고 배포했다.(송지원(2016), 앞의 논문, 102쪽.) 그러나 조선 말기에는 국가적 차원에서 향촌의 질서를 바로잡기 위한 노력을 하지 않았고, 오히려 고종 때에는 서원이 철폐되면서 풍속이 더 어지러워질 것을 염려하게 되는 상황에 놓이게 되었다.

449) 유중교는 56세가 되는 1887년(고종 24) 3월에 강회하고 이틀 뒤에 뜰과 단에서 향음주례를 거행했는데 이때 지은 시에는 나라의 혼란한 정황을 근심하는 내용이 들어있다. 『省齋集』, 卷1, 37, 「詩」, “丁亥暮春, 講會後二日, 行鄉飲禮于庭壇. ... 惠然數君子. 訪我暮春時. 共講國風什. 且行鄉飲儀. 師門追往跡. 聖祖有遺規. 四海悲憂日. 絃歌一樂之.”

450) 구완회는 향음주례에 대해 “향촌 사회의 사대부들이 모여 술을 마시는 것이 아니라 상하간의 엄숙한 질서를 재확인하고 일체감을 재확인하는 의식”이라 했다. 구완회, 『한말의 제천의병: 호좌의진 연구』(집문당, 1997), 55쪽 참조.

자 한 것이라 할 수 있다.⁴⁵¹⁾

이러한 견지에서 강학의 목적 또한 향음주례와 맥(脈)을 같이 한다. 유종교는 1884(갑신년, 고종21)에 서사의 강규를 다시 고친 뒤 여러 동학들에게 고한 글에서 강학의 의미를 설파하였다. 그 내용 중에는 삼강(三綱)과 오상(五常)을 확립함으로써 모든 덕(德)이 갖춰지고, 천지가 조화되어 백성 또한 안정하게 될 것이라 했다.⁴⁵²⁾ 즉, 강학을 통해 궁극적으로는 민생의 안정을 도모한 것이다.

이렇듯 유교적 질서 확립을 위한 강학의례와 향음주례에 현가를 적용했다는 것은 예악(禮樂) 사상의 발현이라 볼 수 있다. ‘예’는 질서를 위한 것이고 ‘악’은 화합을 위한 것이기에, 유종교는 의례에 현가를 도입하여 예악을 구현하고자 한 것이다.

아울러 현가의 노랫말로는 주자의 글과 『시경』의 시를 쓰고, 그 음악으로는 주자가 고정한 풍·아와 세종조 제사아악 및 자신이 고안한 시가의 율격

451) 유종교 사후에도 화서학파는 향음주례를 주요 의례로 거행한다. 특히 유인석은 1895년에 화서학파의 문인들과 함께 장담의 자양서사에서 향음주례를 거행하고 그 내용을 『장담강록(長潭講錄)』에 남겼다. 당시 향음주례는 을미변복령(乙未變服令) 이후 거행된 것으로, 유인석과 그 일문은 대규모의 강습례(講習禮)에 이어 향음주례를 개최하고 난국에 대처할 방안을 협의 모색하였다. 그 후 유인석은 자양서사에서 한 달에 세 번 정도로 정기적인 강회를 열어 문인사우들의 결속을 다지면서 항일의병을 계획하게 된다. 따라서 유종교 사후 향음주례는 화서학파의 결속을 다져 항일의병활동으로 나아가는 데에 큰 역할을 했다고 볼 수 있다. 『장담강록』에 대한 설명은 <한국민족문화대백과사전> “장담강록” 참조.

452) “이른바 강학(講學)이란 것은 과연 어떤 일인가? 사람이 태어나서는 인륜이 있는데 그 대표적 항목을 들면 세 가지가 있다. 나라에서는 임금에 신하의 버리가 되고(君爲臣綱), 집에서는 아버지가 아들의 버리가 되고(父爲子綱), 실(室)에서는 장부가 아내의 버리가 된다.(夫爲妻綱). 삼강(三綱)이 행해지면 온갖 인륜이 갖추어질 것이다. 사람의 성(性)에는 강상(綱常)이 있는데 그 조목 가운데에 큰 것을 들면 다섯 가지가 있다. 인(仁)은 만물을 사랑하는 것이고, 의(義)는 만물을 결단하는 것이고, 예(禮)는 만물을 차례 짓는 것이고, 지(智)는 만물을 변별하는 것이고, 신(信)은 만물을 지키는 것이다. 오상(五常)이 확립되면 온갖 덕(德)이 갖추어질 것이다. 삼강의 큰 인륜으로써 씨줄과 날줄처럼 이 사람들을 다스리고 차례로 질서 지워 오상의 도로써 관통하면, 사람이 사람인 까닭이 여기에서 세워져서 천지의 조화에 참여할 수 있을 것이다. 그러므로 “삼강오상이란 것은 우주를 유지하는 기둥이자 대들보이고 백성들을 안정하게 하는 주춧돌이다. 사람으로서 학문을 하는 것은 이것을 극진하게 추구하기 위한 것일 뿐이다.”라고 말한다. 이것이 배움의 근본이다.” 『省齋集』, 卷32, 10, 「講說雜稿」, ‘甲申重修講規後告同講諸子文’.

을 써서 만든 현가를 적용했다는 점은, 시(詩)와 악(樂)이 본말(本末)의 관계라는 유종교의 인식이 작용한 것이라 볼 수 있다. 이러한 까닭에 시는 뜻을 담은 것이므로 고전(古典)을 그대로 썼지만, 악에는 주자에 의해 선별된 음악과 자신이 새로 만든 현가를 사용할 수 있었던 것이다.

강학에 현가를 도입해 의례화하고 향음주례에 새로운 악곡을 적용해 재구성했다는 점에서, 유종교가 실행한 서사의례는 주자학의 학풍을 잇고 있으면서도 이를 재해석한 동제(東制)적 의례라 할 수 있다.

2) 향촌의례(鄉村儀禮)

조선 말 성리학적 통치 이념뿐 아니라 유교적인 향촌(鄉村) 사회의 질서도 흔들리고 있던 상황에서, 유종교는 향촌을 단위로 한 의례를 정리하여 시행했다. 그러나 유종교가 소속된 향촌은 화서학과 또는 고흥 유씨 씨족들의 모임이라는 성격을 지닌다. 따라서 향촌의례는 유종교의 서사의례와도 관련이 있으며, 유종교가 정립한 고흥 유씨의 가례와도 관련이 있다.

향촌의례로는 향음주례(鄉飲酒禮)⁴⁵³⁾, 향사례(鄉射禮)⁴⁵⁴⁾, 강신의(講信儀) 등이 있다. 이 중 향음주례는 서사의 향음주례와 동일하며, 향사례의 음악에 대해서는 구체적인 기록이 없다.⁴⁵⁵⁾ 다만, 유종교가 향사례에 대해 “향

453) 향음주례(鄉飲酒禮)는 봄과 가을에 거행하니 참으로 보탬이 있다. 이것은 대개 옛 향대부(鄉大夫)가 현능(賢能)을 대접하고, 당정(黨正)이 나이 순서에 따라 자리를 바로잡는 예이다. 그리고 가령 손님과 주인이 예의를 강습하면 또한 향인이 보고 감동하여 마음을 일으키는 바탕이 되기에 충분하다. (『省齋集』, 卷45, 41, 「柯下散筆」, 「柳氏家典【未卒】」, “鄉飲酒禮, 春秋舉行, 儘有所補. 此蓋古鄉大夫賓賢能, 黨正正齒位之禮, 而假設賓主, 講習禮儀, 亦足爲鄉人觀感興起之資也.”)

454) 향사례(鄉射禮)는 향교(鄉校)에서 활쏘기와 잔치를 베풀어 유학 도덕의 풍기를 배양하던 의식의 한 가지이다.

455) 향사례(鄉射禮)의 구체적인 의식 절차나 음악에 대해서는 알 수 없으나 유종교가 향사례를 행했던 기록은 남아있다. 유종교는 43세 때인 1874년(고종 11) 호남에 가서 전재(全齋) 임헌회(任憲晦)를 배알하고 격언(格言)과 정론(正論)을 듣고 돌아오는 길에 안성(安城)을 지나다가 유심재(柳心齋) 시수(始秀)와 홍대심(洪大心)을 방문하여 강회(講會)를 열고 향사례를 익혔다. (『省齋集』, 附錄, 卷1, 25, ‘年譜’, “甲戌【先生四十三歲】...四月, 往湖南, 拜全齋任先生憲晦. 全齋先生篤學清修, 而有高德至行. 先生常敬慕而往謁, 聞格言正論而歸, 作書紳箴. 又有多少往復書. 是行過安城, 訪柳心齋始秀及洪大心, 行講會習鄉射禮. 李玄成、李長宇、黃益鎮諸人從之.”)

음주례(鄉飲酒禮)를 통해서 활쏘기를 강습하여 덕행을 살펴보는 것이니, 가끔 한 번씩 거행하는 것도 좋다”⁴⁵⁶⁾라고 한 것으로 보아 향음주례의 음악과 크게 다르지 않았을 것으로 보인다.

한편, 강신의(講信儀)에 대해서는 비교적 자세한 기록이 전해지고 있다. 강신의는 향약(鄉約)에서 여러 사람이 모여 술을 마시며 약법(約法)이나 계(契)를 맺는 의식을 말한다. 유종교는 1891년(신묘년, 고종 28) 60세가 되던 해 봄에 ‘장담리사강신의(長潭里社講信儀)’를 짓고 장담리 사람들과 함께 봄과 가을에 강신의를 시행했다.⁴⁵⁷⁾

강신의는 서열대로 정해진 자리에 앉아서 엄격하게 예법을 따져 계월 중 잘못이 있는 사람은 꾸짖고, 이어서 장부를 작성하고 훈계한 후 음식을 먹는 등의 순서로 진행한다.⁴⁵⁸⁾ 음악은 강신의가 끝날 무렵에만 연주하는데, 술이 몇 순배 돌고나서 청년 4명이 금(琴)을 연주하며 현가(絃歌)를 부른다. 봄이면 『시경』 「소아(小雅)」 중 <벌목(伐木)>을 노래하고, 가을이면 『시경』 「당풍(唐風)」 중 <실솔(蟋蟀)>을 노래한다. 또는 강신의를 위한 별도의 악장을 만들어 쓰기도 한다. 현가를 즐긴 뒤 오후에 강신의를 파했다.⁴⁵⁹⁾

강신의의 구성을 정리하면 다음 [표 57]과 같다.

456) 『省齋集』, 卷45, 41, 「柯下散筆」, ‘柳氏家典【未卒】’, “鄉射禮者, 因飲酒之禮, 講習射事, 以觀德行也, 時一行之亦善。”

457) 『省齋集』, 附錄, 卷1, 60, ‘年譜’, “辛卯【先生六十歲】春, 著「長潭里社講信儀」。與里人春秋講信。又舉民社祭。別有考定儀節。四月, 行鄉飲酒禮于溪壇。精舍前臨溪築壇, 春秋講習。會者每至百餘人。就舊定笏記, 益加潤色。又著飲禮約束。”

458) 강신의의 절차는 ‘제천장담리입계약속(堤川長潭里立契約束)’ 뒤에 부록으로 실려 있다. 『省齋集』, 卷46, 53-55, 「柯下散筆」, ‘堤川長潭里立契約束...附 講信儀’ 참조.

459) 같은 곳, “執事者二人進饋于尊長及諸位前, 子弟侍從者, 退食于他所, 下契叙坐食于庭中。酒數行, 少者四人齊進坐楹外, 並聲歌詩, 鼓琴以爲節。春歌「小雅」<伐木>篇, 秋歌「唐風」<蟋蟀>篇。或別製樂章用之。向晚盡歡乃罷。”

[표 57] 강신의(講信儀)의 구성

절차		내용
전 (禮)	의식	서열대로 정해진 자리에 앉아서 엄격하게 예법을 따져 계원 중 잘못이 있는 사람은 꾸짖고 이어서 장부를 작성하고 훈계한 후 음식을 먹음
후 (樂)	현가 연주	봄 : 『시경』 「소아」 <벌목(伐木)> 가을 : 『시경』 「당풍」 <실솔(蟋蟀)>

향음주례의 경우와 마찬가지로, 유종교는 강신의의 음악에 『시경』의 시를 노랫말로 채택하여 썼다. 유종교가 그 악보는 남기지 않았지만, 이 역시 향음주례 음악 중 <간모>, <기욱>, <치의>, <호엽>, <청청자아>, <습상> 등의 예와 같이 유궁현가차조법 또는 시가(詩歌)의 율격을 써서 현가를 지었을 것이다.

<벌목>은 1장이 4언 12구이며 총 3장으로 된 시이고, <실솔>은 1장이 4언 8구이며 총 3장으로 된 시이다. 두 곡 다 4언 1구의 형태이기 때문에 유궁현가차조법에 따라 선율을 붙일 수 있고, 사언율시 또는 사언배율의 율격으로도 현가를 지을 수 있다.

강신의에서 연주하는 현가를 정리하면 다음 [표 58]과 같다.

[표 58] 강신의(講信儀)의 현가

곡명	노랫말	선율	비고
<벌목(伐木)>	『시경』 아(雅)	유궁현가차조법 또는 시가의 율격 중 사언배율	봄에 연주
<실솔(蟋蟀)>	『시경』 풍(風)	유궁현가차조법 또는 시가의 율격 중 사언율시	가을에 연주

강신의에서 음악의 역할은 향약 계원들의 화합을 도모하는 데에 있다. 의식의 전반부는 모두 유교적 질서를 바로잡는 의식으로 되어 있고, 강신의

순서 중 끝에 가서야 음악을 연주하기 때문에 강신익의 음악 연주는 뒤풀이적인 성격을 지닌다. 이렇게 의식 마지막 순서에 음악을 연주하는 것은 예악의 기능 중 악의 화합적 효과를 고려한 것이다. 따라서 유종교가 향촌의 레인 강신익에 현가를 적용한 것은 예악 구현을 통해 향촌 사회의 질서를 확립하고자 하는 데에 목적을 둔 것이라 하겠다.

3) 가정의례(家庭儀禮)

유종교는 말년에 『주자가례(朱子家禮)』⁴⁶⁰⁾를 기반으로 하여 고흥 유씨를 위한 가정의례(家庭儀禮)⁴⁶¹⁾를 정립하고자 했다. 유종교가 제정한 가정의례⁴⁶²⁾ 중 현가를 연주하는 대표적인 의례에는 대종회(大宗會)와 상수례(上壽禮)가 있다. 대종회는 후진교육을 위한 의례에 속하고⁴⁶³⁾, 상수례는 가정교육을 위한 의례에 속한다.

대종회(大宗會)는 「고흥유씨종법(高興柳氏宗法)」⁴⁶⁴⁾ ‘사친삼의(事親三儀)’에 수록되어 있다. 매년 가을과 겨울 사이에 하루를 정해 대종회(大宗會)를

460) 주자가 가정에서 일용하는 예절을 모아 엮은 책으로, 주자가 비교적 초년기에 지은 책이다. 주자는 “예는 근본과 문(文)이 있는데, 가정에서 시행되는 것 가운데 명분을 지키고 애경(哀敬)을 행함은 근본이며 관혼상제에 대한 의식 절차는 문식(文飾)이므로 근본과 문식을 동시에 이루기 위해 이 책을 지었다고 밝혔다.(수징난, 앞의 책 및 <한국민족문화대백과> 참조.) 조선 후기 사대부들은 『주자가례(朱子家禮)』를 예서(禮書) 연구와 편찬의 기준이자 지침으로 삼았다. 유종교 또한 중년부터 『주자가례』 연구에 몰입하였다.

461) 『성재집』에서 언급되는 『가례』는 대체적으로 주자가 지은 『주자가례』를 뜻하지만, 간혹 ‘가정에서의 의례’의 의미를 담은 경우도 있어 혼동이 되기도 한다. 따라서 본고에서는 용어 뜻의 혼란을 피하고자 ‘가정에서의 의례’라는 뜻으로 ‘가정의례’라는 용어를 쓰고자 한다.

462) 유종교의 가정의례와 관련한 기록은 『성재집』에 수록된 「유씨가전(柳氏家典)」(미완), 「고흥유씨종법(高興柳氏宗法)」, 「사친삼의(事親三儀)」 등과, 날본으로 된 『가중계사(家衆誡辭)』, 『여손훈사(女孫訓辭)』, 『낙은성재양선생계가훈사서(洛隱省齋兩先生戒家訓辭序)』 등이 있다.

463) 강회(講會)도 있으나 이는 서사의례와 다를 바 없다. 서사의 생도 대부분이 고흥 유씨 씨족이기 때문이다.

464) 「고흥유씨종법」은 제1조로서는 명보(明譜), 제2조에는 봉선(奉先), 제3조에는 친목(親睦), 제4조에는 강학(講學) 등을 규약하였다. 고흥 유씨의 종법의 내용은 제사와 자녀의 교육적 그리고 혈연 질서의 수립과 유지에 대한 내용이다. 피정만, 앞의 책, 2010.

개최하였는데, 종친의 질서를 다지는 의식들을 다 마친 후에 술을 마시고 나서 음악을 연주했다. 술이 나오고 세 순배나 다섯 순배가 돌면, 젊은이 네 사람에게 명하여 기둥 사이로 나와 나란히 앉아 시를 노래하게 하고 금(琴)을 연주하여 절주를 맞춘다. 시는 「소아(小雅)」 <상제(常棣)>, <벌목(伐木)>과 「대아(大雅)」 <행위(行葦)> 등을 쓴다.⁴⁶⁵⁾

대종회에서든 역시 향촌의례 중 강신의에서처럼 술잔이 돌고 나서 마지막에 뒤풀이적인 성격으로 현가가 연주되고 있다. 또한 『시경』을 노랫말로 한 현가를 지어 부르고 있다. 따라서 가정의례인 대종회 역시 서사의례나 향촌의례처럼 구성원의 상하 위계를 바로 잡는 한편 화합을 도모하는 데에 목적을 두고 있다.

대종회의 구성을 정리하면 다음 [표 59]와 같다.

[표 59] 대종회(大宗會)의 구성

절차		내용
전 (禮)	의식	종친의 질서를 다지는 의식들을 다 마친 후에 술을 마심
후 (樂)	현가 연주	술이 세 순배나 다섯 순배가 돌면, 젊은이 네 사람에게 명하여 기둥 사이로 나오게 하여 나란히 앉아 금(琴)을 연주하며 현가를 노래함

상수례(上壽禮)는 「유씨가전(柳氏家典)」⁴⁶⁶⁾ ‘사친(事親)’ 제3에 수록되어 있다.⁴⁶⁷⁾ 유증교는 『주자가례』에서 사마씨(司馬氏)가 절기의 차서와 정해진

465) 『省齋集』, 卷45, 43-44, 「柯下散筆」, ‘高興柳氏宗法’, “每歲秋冬之交, 定一日, 作大宗會于墳菴或別所。...事訖酒進, 三行或五行, 命少者四人進楹間, 並坐歌詩, 節之以琴鼓。詩用<常棣>、<伐木>、<行葦>等篇, 惟尊長所命。既盡歡, 門長起, 在位者皆起齊揖, 乃罷。”

466) 「유씨가전」은 유씨들이 지켜야 할 덕목으로 제1조로 정윤리(正倫理), 제2조 봉선(奉先), 제3조 사친(事親), 제4조 어가(御家), 제5조 거향(居鄉)의 5개항으로 제시하였는데, 그 내용은 문중의 제사, 친족의 질서와 행사, 길흉사 협조, 자녀 교육 등에 대한 여러 문제를 규약하였다. 피정만, 앞의 책.

467) 「유씨가전」은 「현가례범」과 같은 시기에 집필되었다.(1887년, 고종 24년, 유증교

때가 아닌 집안 잔치에서 가장(家長)에게 축수를 올렸던 의식을 기록한 것을 본받아, 집안의 어른께 축수를 올리는 의식인 상수례의 절차를 정리했다. 그리고 고흥 유씨 집안에서는 설, 동지, 사계절의 첫 달 초하룻날과 집안 경사가 있는 날에는 모두 상수례를 행하도록 했다.⁴⁶⁸⁾

대종회의 전반에서는 집안의 어른께 축수를 올리는 의식을 진행하고, 후반에서 현가를 연주한다. 대종회의 구성은 다음 [표 60]과 같다.

[표 60] 상수례(上壽禮)의 구성

절차		내용
전 (禮)	의식	집안의 어른께 축수를 올리는 의식
후 (樂)	현가 연주	술잔이 한두 번 돈 뒤에 젊은 남자 두 사람이 당(堂)의 남쪽 끝에서 북쪽을 바라보고 시를 노래하며 금(琴)을 타서 절주를 맞춤

대종회와 마찬가지로 상수례 또한 마지막 순서에서 음악을 연주한다. 술잔이 한두 번 돈 뒤에 젊은 남자 두 사람이 당(堂)의 남쪽 끝에서 북쪽을 바라보고 시를 노래하며 금(琴)을 타서 절주를 맞추고, 간가(間歌) 혹은 합가(合歌)로 이남(二南) 즉, 「주남(周南)」과 「소남(召南)」의 시 여러 편과 「빈풍(邠風)」의 <칠월(七月)>, 「정풍(鄭風)」의 <여왈계명(女曰鷄鳴)>을 노래한다.⁴⁶⁹⁾ 노래를 즐긴 후에는 연장자의 명에 따라 마친다.⁴⁷⁰⁾

나이 56세)

468) 『省齋集』, 卷45, 26, 「柯下散筆」, ‘柳氏家典【未卒】’, “上壽之禮。古人於其所尊, 有稱觥祝壽之例, 『家禮』著司馬氏節序及非時家宴上壽家長之儀。今擬於正至四孟月朔及有家慶, 皆行上壽禮。”

469) 『성재집』, 권46, 3-4, 「가하산필」, ‘사친삼의(事親三儀)’에는 이때 연주하는 노래를 보다 자세히 수록하였다. 이에 따르면 『시경』의 「소아」 <상채(常棣)>와 「대아」 <행위(行葦)>, <기취(既醉)>, 「주남(周南)」 <관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)>와, 「소남(召南)」 <작소(鵲巢)>, <채번(采芣)>, <채빈(采蘋)>, 「빈풍(邠風)」 <칠월(七月)>과 「정풍(鄭風)」 <여왈계명(女曰雞鳴)> 등을 연주한다.

470) 『省齋集』, 卷45, 26, 「柯下散筆」, ‘柳氏家典【未卒】’, “男少者二人, 就堂南端, 北

여기서 주목해야 할 부분은 『시경』의 시를 부를 때 금을 연주하며 간가 또는 합가로 부른다는 점이다. 이런 연주 방식은 향음주례의 연주 방식을 따른 것으로서, 유중교가 가정의례의 음악연주 절차를 향음주례에 버금가도록 의례화하고자 했음을 알 수 있다.

또한 유중교는 이때 노래하는 시들에 대해 “모든 시들은 악장(樂章)에 넣기 적합한 것들이니, 따로 초록하여 한 권의 책을 만들고 우리말로 번역하고 해설을 붙여 부녀로 하여금 틈틈이 살펴보아 대의를 대략 깨닫게 하며, 노래할 때에도 또한 우리말[諺語]로 읊조리게 한다.”⁴⁷¹⁾고 했다.

유중교는 이러한 현가의 악보를 남기지 않았지만, 향음주례 및 강신의의 예와 마찬가지로 상수례의 노래 역시 유중교의 방식대로 현가를 지어 불렀을 것으로 유추할 수 있다. 「유씨가전(柳氏家典)」이 「현가궤범」과 동일한 시기에 집필되었다는 점을 고려해보면 시가의 율격을 사용하여 현가를 지었을 개연성이 더욱 크다.

특징적인 부분은 『시경』의 한시를 그대로 부르지 않고, 우리말로 번역하여 노래하도록 했다는 점이다. 가정의례 중 대종회는 남자들만 참여하는 의례이기 때문에 『시경』의 시를 한시 그대로 노래했다. 반면 상수례에는 집안의 부녀들도 참여하므로 이들을 위해 이해하기 쉬운 우리말로 번역한 현가를 부르게 한 것으로 보인다. 따라서 상수례의 현가는 우리말로 된 현가, 즉 동요(東謠)에 속하며 동요의 율격을 적용하여 그 선율을 지어 불렀을 것이다.⁴⁷²⁾

이렇게 본래 한문으로 된 노랫말을 우리말로 번역하여 노래하게 했다는 점에서 유중교가 현가의 교육 및 교화의 기능에 집중했음을 알 수 있다. 유중교가 상수례의 현가 노랫말로 채택한 『시경』의 각 시 내용을 살펴보아도

面歌詩，鼓琴以爲節，或間歌或合歌，歌二南諸篇及「邠」〈七月〉，「鄭」〈女曰雞鳴〉之類。… 惟尊長所命，盡歡乃罷。”

471) 같은 곳, “【諸詩合入樂章者，別抄爲一卷，譯以諺書，附以解說，令婦女乘間省閱，晷曉大意，歌時亦用諺語諷誦之】”

472) 「주남(周南)」 <관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)>와 「소남(召南)」 <작소(鵲巢)>, <채번(采芣)>, <채빈(采蘋)>은 한시 노랫말로 된 악보가 「현가궤범」에 수록되어 있다. 이것은 『의례경전통해』를 전사한 것인데, 상수례에서는 우리말로 번역한 노랫말을 부르게 했으므로 그 선율 또한 동요의 율격을 써서 새로 지었을 것으로 사료된다.

이러한 성격이 드러난다.

『시경』의 「소아」 <상채(常棣)>는 형제간의 우애를 즐기는 노래이다. 「대아」 <행위(行葦)>는 제사가 끝나고 부형(父兄)에게 잔치를 베푸는 시이고, <기취(既醉)>는 부형이 「행위(行葦)」에 답하는 시이다. 「주남(周南)」 <관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)>와, 「소남(召南)」 <작소(鵲巢)>, <채번(采芣)>, <채빈(采蘋)> 등은 부녀자에게 통용되는 노래이다. 「빈풍(邠風)」 <칠월(七月)>은 직무를 잊지 않는다는 뜻이고, 「정풍(鄭風)」 <여왈계명(女曰雞鳴)>은 부부가 서로 경계하는 뜻이다.⁴⁷³⁾ 이렇듯 유중교는 교육 목적 및 성격에 따라 『시경』에서 관련된 의미를 지닌 시를 채택해 썼다.

이외에도 유중교는 한글 노랫말인 <여손훈사>를 지었는데, 이는 장손녀가 시집을 가서 여자로서 행하여야 할 행실이나 마음가짐 등에 대한 구체적인 내용을 적은 것이다.⁴⁷⁴⁾ 노랫말은 1장이 4구이며 각 구의 글자 수는 5~7언으로 불규칙하고, 총 186구로 된 현가이다. 이 노래를 부를 당사자가 집안의 여자아이이기 때문에 우리말로 노랫말을 지은 것이며, 이 역시 교육에 목적을 둔 현가라 할 수 있다. 선율은 상수례의 현가와 마찬가지로 동요(東謠)의 율격을 적용하여 만들었을 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 유중교는 가정의례에 쓰는 현가의 노랫말로 『시경』 풍(風)·아(雅)의 시 여러 편과 자신이 지은 글을 사용했다. 이때 교육의 대상이 여성이거나 어린아이인 경우에는 한시를 우리말로 번역하거나 우리말로 노랫말을 새로 써서 현가를 지음으로써 교육의 효용성을 높이고자 했다. 그리고 현가의 선율은 유중교가 새로 만든 시가의 율격을 적용하여

473) 『省齋集』, 卷46, 3-4, 「柯下散筆」, 「事親三儀」, “歌<常棣>、【燕兄弟之樂歌】<行葦>、【祭畢而燕父兄之詩。若廟事後行禮則用此】<既醉>、【父兄所以答行葦】及「周南」<關雎>、<葛覃>、<卷耳>、【召南】<鵲巢>、<采芣>、<采蘋>、【閨門通用之樂歌】及「邠」<七月>、【取不忘職事】「鄭」<女曰雞鳴>【取夫婦相警】等篇。”

474) 피정만에 의하면 유중교는 1887년 56세에 「여손훈사」를 가사형식으로 지었으며, 여성이 가정에서 지켜야 할 일상생활을 적은 것이다. 유중교의 손녀는 큰아들 유의석(柳毅錫)의 딸로 당시 6세였다. 그녀는 4세에 화서 이항로의 현손(玄孫) 이달화(李達和)에게 출가 혼약을 맺었는데, 이는 유중교가 그의 스승인 이항로의 봉제사(奉祭祀)를 자신의 후손이 맡는 것이 좋겠다고 생각했기 때문이라고 한다. 유의석의 필사본이 전한다. 피정만, 「유중교의 교육사상」, 『교육연구』 제13집(강원대학교 교육연구소, 2002), 31-56쪽.

만들었을 것으로 보인다.

유중교가 가정의례에 도입한 음악을 정리하면 다음 [표 61]과 같다.

[표 61] 가정의례(家庭儀禮)의 현가

의례명	곡명	노랫말	선율	비고
대종회	<상제(常棣)>, <벌목(伐木)>, <행위(行葦)>	『시경』 아(雅)	시가(詩歌)의 율격	
상수례	<상제(常棣)>, <행위(行葦)>, <기취(既醉)>.	『시경』 풍(風)·아(雅) 우리말 번역	시가(詩歌)의 율격 중 동요(東謠)	간가(間歌) 혹은 합가(合歌)로 부름
	<관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)>, <작소(鵲巢)>, <채번(采芣)>, <채빈(采蘋)>			
	<칠월(七月)>, <여왈계명(女曰鷄鳴)>			
-	<여손훈사>	우리말, 유중교 지음	시가(詩歌)의 율격 중 동요(東謠)	손녀 교육용

이와 같이 유중교는 가정의례에 현가를 써서 종친들의 화합을 도모하는 한편, 교육 및 교화의 목적을 달성하고자 했다.

4) 수양(修養) 및 교유(交遊)

유중교는 의례 외에도 수양(修養)과 교유(交遊)의 목적에서 현가를 연주했다. 공자는 수양과 학문의 세 가지 단계를 『논어』에서 “시(詩)⁴⁷⁵⁾로써 일어나고, 예(禮)로써 확립하고, 악(樂)으로써 완성한다.”(興於詩, 立於禮, 成

475) 『시경(詩經)』을 뜻한다.

於樂.)라고 설명했다. 그 의미를 풀면 “시로써 뜻을 일으키고, 예로써 뜻을 세우며, 악으로써 인격을 완성한다.”는 뜻이다. 즉, 수양을 통한 인격의 도야는 시·예·악을 통해 완성된다.

유중교의 현가 실천 과정을 보면 공자가 말한 “興於詩, 立於禮, 成於樂.”에 정확하게 부합한다. 유중교는 시, 즉 『시경』의 텍스트를 주요 노랫말로 삼았고, 이를 의례에 적용하여 자신의 문파에서 시행했으며, 또한 성리학적인 개념을 바탕으로 음악을 만들어 의례를 정립했다. 이런 관점에서 보면 유중교의 현가 실천은 곧 공자가 말한 수양과 학문의 세 가지 단계를 모두 충족하여 완성에 이른 것이다.

또한 유중교는 시·예·악을 개인적 차원에서도 실행했다. 특별한 의례 절차에 맞추지 않더라도, 홀로 또는 여럿이서 현가를 연주함으로써 인격의 도야를 도모한 것이다.

유중교는 주자의 금률설에 따라 스승 이항로의 금(琴)을 개조하여 만든 청화금으로 한가한 날이면 서사에서 여러 문인들과 함께 주자의 개원악보를 참고하여 풍·아 12편을 연주했다.⁴⁷⁶⁾ 그는 현가를 연주한 감회를 “옛사람들의 성률이 가까이 하기 쉽지 않지만, 마음을 즐겁게 하고 정신력을 기르기에 충분하다는 것을 진실로 알게 되었다.”⁴⁷⁷⁾고 표현했다. 예법을 상징하는 옛 음악을 현가로 연주함으로써 성정을 바르게 하고자 한 것이다.

그리고 공자와 주자를 비롯한 옛 현인들이 자신이 소장한 금에 금명(琴銘)을 새겨서 그 의미를 되새기고 자기수양의 양성(養性)의 징표로 삼았듯이 유중교 또한 자신이 만든 자양금에 주자의 금명을 새겨 넣었다. 아울러 <자양금조후사> 13편을 지어 1년 열두 달의 매 초하루와 중앙절에 각각 짝 지은 곡을 자양금을 타면서 노래했다.⁴⁷⁸⁾

476) 『省齋集』, 卷37, 22b-23a, 「柯下散筆」, 「靑華琴跋」, “我先師李先生未嘗學琴。然坐側常置琴一張, 蓋亦有深趣也。先生歿八年, 重教私於其胤子黃溪公, 得遺琴以來, 故弊不堪用, 用朱子「琴說」, 更張絃徽, 命曰「靑華琴」。暇日與同社諸子, 按「開元譜」, 彈「儀禮十二樂章」...” 원문에서 「개원보」는 주자 『의례경전통해』에 실려 있는 당 개원 연간의 향음주례에 연주되었던 음악의 악보를 말하고, <의례12악장>이란 풍·아 12편을 뜻한다.

477) 같은 곳, “...固知於古人聲律, 未易相近, 然亦足以樂性情而養神氣也。...”

478) <자양금조후사>에 대해서는 본고 제3장 제1절 제3항 “유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)의 제시” 참조.

스스로 지은 <자양금조후사>에 대해 유중교는 “참으로 가사가 평범하고 소리가 절그러워 격식에 들어맞지 않다고 생각하지만, 한가로이 집에 있으면서 아무 일 없는 동안에는 혼자서 즐길 수 있으며, 또 하늘을 우러러보고 땅을 굽어 살피거나, 옛날을 그리워하고 지금을 슬퍼하니, 시대에 마주하여 자신을 단속하려는 뜻에 아마 조그마한 도움이 없지는 않을 것이다.”⁴⁷⁹⁾라 했다. 이 글에서 유교적 질서가 무너진 당시의 세태를 슬퍼하며 현인들이 살던 옛 시대를 그리워하고, 자양금 연주를 통해 시대적 혼란 속에서 자신을 가다듬고 뜻을 바로 세우려한 유중교의 마음이 읽힌다.

이렇듯 유중교는 자신의 성정을 가다듬기 위해 현가를 연주하기도 했다. 이는 곧, 수양을 위한 현가의 실천이라 할 수 있다.⁴⁸⁰⁾

한편, 유중교는 현가를 통해 교유(交遊)를 도모하기도 했다. 유중교에게 교유란, 자파 문인들과의 사귀를 깊게 하여 결속력을 다지는 데에 목적을 둔 것이라 할 수 있다.⁴⁸¹⁾ 즉, 교유를 통해 화서학파의 학맥을 견고히 다진 것이다.⁴⁸²⁾

교유를 위해 연주된 현가로는 <고산가>와 <옥계조>를 들 수 있다. <고산가>는 율곡 이이의 시조를 노래한 것이고, <옥계조>는 유중교 자신이 지은 현가이니, 이 두 곡을 자파(自派)의 문인들과 함께 연주하며 교유한 것이다.⁴⁸³⁾ 이는 곧 자파의 학맥을 재확인하고, 조선 도통의 계승을 표방하는

479) 『省齋集』, 卷1, 1, 「詞」, ‘紫陽琴調候詞’, “固知辭凡聲澁, 無足入格, 然燕居無事, 有以自適, 其於仰觀俯察, 感古傷今, 對時檢身之意, 或不無少助云。”

480) 엄연석에 따르면 “유중교의 경학사상 체계는 『소학』 및 『사서』와 『육경』으로 대표되는 선진 유가 경전에 근거한다. 이들 경전으로부터 유중교는 하늘이 인간에게 부여해 준 성(性)으로서 인의예지(仁義禮智)와 같은 도덕적 근본이념에 대해서 여러 주석을 하고 있으나, 이들 이념을 어떻게 실천하는가의 문제와 관련하여 수양의 토대와 방법론적 측면에 관심을 보다 집중하였다.”(엄연석, 앞의 논문, 96-97쪽.) 이러한 관점에서 보면 유중교의 현가 연주는 수양의 방법론 중 하나라 할 수 있다.

481) 멀리는 기호학파의 학맥인 전재 임헌회 등과도 교유하였다. 이는 기호학맥을 잇고 있음을 표방하기 위한 것으로 이해된다.

482) 유중교는 사우(師友) 및 문인들과 함께 명승지와 도학과 관련된 상징적 장소를 두루 찾아다녔는데, 이를 유력(遊歷)이라 한다. 화서학파는 유력을 하며 다양한 장소에 그곳을 기리는 시를 많이 지었는데, 이런 활동을 통해 도학의 의지정신을 다지고 자파의 도통을 확고히 하고자 한 것이다. 이러한 점에서 유중교의 현가 실천과 유력은 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

483) 『연와수견록(淵窩隨見錄)』에 <옥계조>의 노랫말과 함께 실제로 연주했음을 시사

것이기도 했다. 이를 통해 유중교는 화서학파의 결속력을 다졌다.

유중교가 수양 및 교유를 위해 연주했던 현가를 정리하면 다음 [표 62]와 같다.

[표 62] 수양 및 교유를 위한 현가

곡명	노랫말	선율	비고
풍·아 12편	『시경』	주자, 『의례경전통해』	서사에서 연주
<자양금조후사> 13편	유중교 지음	세종조 제사아악	서사에서 연주
<고산가>	이이 지음	시가(詩歌)의 율격 중 동요(東謠)	
<옥계조>	유중교 지음	시가(詩歌)의 율격 중 동요(東謠)	

이상으로 유중교가 현가를 실천한 양상에 대해 살펴보았다. 유중교는 『의례경전통해』와 『주자가례』를 기반으로 하여 서사의례, 향촌의례, 가정의례 등을 새로 정립했다. 그리고 풍·아 12편뿐 아니라, 『시경』의 여러 시들을 각 의례의 목적에 맞게 채택하고 자신이 만든 유궁현가차조법과 시가의 율격을 적용해 현가를 지어 예악을 모두 갖춘 의례를 완성했다. 또한 현가의 노랫말은 의례를 통한 교육 대상이 부녀자 및 어린아이일 경우에는 우리말로 노랫말을 지음으로써 교육의 효용성을 높이하고자 했다. 아울러 자신의 수양과 자파 결속을 위한 교유의 수단으로서 현가를 연주하기도 했다.

이러한 유중교의 현가 실천은 예악 사상의 구현을 통해 세속을 교화하고 유교적 사회의 질서를 바로잡는 한편 구성원을 화합하고 결속하고자 하는 데에 목적을 둔 것이다.

하는 글이 수록되어 있다. 이에 대해서는 본고 제3장 제2절 제5항 “동요(東謠)의 율격” 중 “(2) <옥계조(玉溪操)>” 참조.

2. 현가 실천의 의미

본 절에서는 앞서 고찰한 내용들을 토대로 유종교가 현가를 실천하고자 한 목적과 의미는 무엇인지에 대해 논하고자 한다.

1) 예악(禮樂) 구현을 통한 유교사회 회복

유종교는 “성인의 문하에서 사람을 가르치고 도를 배울 때 그 도구가 바로 현가”⁴⁸⁴⁾라고 하였다. 이에 따르면 그가 현가를 실천한 일차적인 목적은 사람을 가르치고 스스로 도를 배우는 데에 있다. 즉, ‘교육’과 ‘수양’에 목적을 둔 것이다. ‘가르치고 배운다’는 의미는 유종교가 평생 꾸준히 실행했던 ‘강학(講學)’의 의미와도 통한다. 유종교가 강학에 현가를 도입하여 의례화한 것도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.⁴⁸⁵⁾

그가 현가의 악기로 ‘금(琴)’을 선택한 것은 공자의 학풍을 계승한 것이다. 공자는 평소 현가를 즐겨 연주했고, 이는 공자의 행적과 가르침을 일대기 형식으로 표현한 그림인 《공자성적도(孔子聖蹟圖)》중 <학금사양(學琴師襄)>⁴⁸⁶⁾([도판 24])⁴⁸⁷⁾이나 <행단현가도(杏壇絃歌圖)>⁴⁸⁸⁾에 잘 나타나있다. 중국 고금 중 중니식(仲尼式), 부자식(夫子式) 금이 공자금(孔子琴) 즉, 공자의 금 양식을 뜻한다는 것에서도 알 수 있듯, 공자는 현가 연주에 금을 썼다.

484) 『省齋集』, 卷37, 43, 「柯下散筆」, ‘絃歌軌範序’, “聖門教人學道, 其具則絃歌是也。”

485) 신성희는 유종교가 강학에서 송독과 노래를 활용함으로써 교육 내용을 암송하여 익히는 데에 도움이 되고자 한 것이라고 보았다. 강학에서 노래를 통한 암송의 효용과 교육적 효과에 대해서는 신성희, “예악을 통한 강학활동 사례 연구: 『성재집』을 중심으로”, 한국교원대학교 대학원 석사학위논문, 2010; _____, “유종교의 강학 활동에 나타난 樂의 의미”, 『교육사학연구』 제21권 1호, 교육사학회, 2011, 97-122쪽 참조.

486) <학금사양>은 공자가 사양자에게 금(琴)을 배우는 모습을 그린 것이다.

487) 1742년, 종이에 연한 색, 33×54cm, 성균관대학교박물관 소장. 영조가 사도세자와 정조의 교육용으로 그리게 한 것이다.

488) 공자의 생전 일화 중 ‘행단예악’(杏壇禮樂)을 표현한 그림으로, 살구(또는 은행)나무 단상에서 예악을 설파하는 모습을 담고 있다.

유중교는 공자가 금을 도구로 하여 현가를 연주했던 것처럼, 자양금으로 현가를 실천함으로써 선유(先儒)의 학궁(學宮) 모습을 보존하고자 했다. 강학에 음악을 도입한 것 또한 공자 때의 강학의 학풍을 되살리고자 한 것으로 이해할 수 있다. 이러한 그의 의지는 ‘현가궤범서’의 서두를 공자의 『논어(論語)』 「양화편(陽貨篇)」에 실린 ‘우도할계(牛刀割雞)’의 비유를 인용하며 시작한 것에서도 확인할 수 있다.⁴⁸⁹⁾

[도판 24] 《공자성적도》 중 <학금사양>



유중교는 현가의 실천에 있어 단순히 그것을 연주만 하는 행위에 그치지 않고, 다양한 성격을 가진 의례에 현가를 도입하였다. 강학의례에서 현가 연주는 공자의 학풍을 잇고 서사의 문인들을 교육하는 데에 목적을 두고 있지만, 향촌의례와 가정의례에서의 현가 연주는 구성원을 교육하고 교화하며 화합을 도모하는 데에 목적을 두고 있다. 이는 예악(禮樂) 사상에 뿌리를 둔 것이다.

행동의 절도와 형식의 문제를 규정하는 예학(禮學)은 도학사상에서 중심
 489) 본고 제1장 제4절 제2항 참조.

축의 하나를 이루고 있으며, ‘예(禮)’의 정신은 유교문화에서 특히 중시되고 강조되어 왔다.⁴⁹⁰⁾ 이러한 맥락에서 유종교 또한 의례를 중시하였고 이에 서사의례와 향촌의례, 가정의례 등을 정립하였으며, 의례에 현가를 도입함으로써 예악의 조화를 이룬 의례를 완성하였다.

유종교는 예와 악에 대해 “예악(禮樂)은 모두 몸으로 가르치는 것인데, 예(禮)로 의칙(儀則)을 바르게 하고 악(樂)으로 신기(神氣)를 조화롭게 한다. 이것이 선비를 양성하는 큰 법전이다.”라고 하였고, 또한 “악은 화합하고 통함을 주로 하고 예는 위엄과 정숙을 주로 한다.”고 했다.⁴⁹¹⁾

이러한 견지에서 유종교는 예악을 직접 실천하여 예(禮), 즉 의례를 통해 유교적 질서를 잡고 악(樂), 즉 현가를 통해 화합을 도모하려 한 것이다. 따라서 유종교의 현가 실천은 예악을 구현함으로써 유교적 질서를 확립하여 무너져가는 유교 사회를 회복하고자 하는 데에 뜻을 둔 것이라 하겠다.

2) 주자학(朱子學)의 자주적 계승

주지하다시피 유종교는 조선 도통(道統)의 정통성을 표방하며, 공자-주자-율곡-우암으로 이어지는 도맥(道脈)을 중시했다. 현가의 노랫말로 『시경』의 시와 북송의 오군자(五君子)⁴⁹²⁾ 및 주자가 쓴 글, 그리고 율곡과 자신이 쓴 글을 사용했다는 점⁴⁹³⁾에서도 유종교 자신이 주자학의 정통을 계승하고

490) “공자에게 ‘仁’이 무엇인지 질문했을 때 공자는 이에 대해 “자기를 극복하고 예법으로 돌아가는 것이다.”(克己復禮)라 하여, 자기의 욕망을 절제하고 예법에 맞게 행동하는 것이 仁을 하는 것이라 밝혔다. 곧 유교이념의 핵심 개념인 ‘仁’의 정신도 ‘禮’에 의해 성격이 규정되고 있는 사실을 확인할 수 있다.” 금장태(1999), 앞의 책, 119쪽.

491) 『省齋集』, 卷27, 1, 「講說雜稿」, ‘六經總說’, “禮樂皆以身教者也, 而禮以正儀則, 樂以和神氣。此造士之大典也。...樂主和暢, 禮主嚴肅。”

492) 북송의 오군자(五君子)는 정주학(程朱學) 즉, 성리학을 창도하고 전개한 5명의 현인들을 말한다. 즉, 주돈이(周敦頤)·장재(張載)·소옹(邵雍)·정호(程顥)·정이(程頤) 등이다.

493) 유종교는 이이의 <고산가>와 자신이 쓴 <옥계조>를 우리말 현가로 지었다. 이상원은 “율곡을 계승한 조선후기 서인 계열의 문인들은 율곡을 주자에, <고산구곡가>를 <무이구곡가>에 대응시킴으로써 율곡의 <고산구곡가>에 절대적 가치를 부여”했고, “이에 따라 새로운 구곡가의 창작은 율곡의 경우처럼 도통(道統) 또는 도

있음을 내세우고자 한 의도가 드러난다. 이에 유중교의 악론은 전반적으로 체제유지적이고 보수적인 성격을 띠며, 유중교에게 있어 고악(古樂)은 주자 악론에 의한 음악이었다.

그러나 유중교의 음악 실연은 주자의 악론을 오랫동안 연구하고 고민한 끝에 나온 것이다. 그 결과물인 유중교의 현가와 그 실천 양상을 살펴보면 자주적이고 독창적인 면모를 발견할 수 있다.

유중교는 주자의 악률론을 기반으로 하되 이를 창의적으로 재해석하여 자신만의 새로운 법칙을 만들거나 변용하여 실제 음악에 적용했다. 이에 한문 노랫말과 우리말 노랫말로 된 두 가지 형태의 현가를 만들고, 목적과 쓰임에 따라 현가를 골라서 연주했다. 자양금 또한 주자의 금률설을 바탕으로 만들었지만, 동제(東制)를 적용하면서 새로운 악기가 되었다.⁴⁹⁴⁾

의례에 있어서는 주자의 『의례경전통해』를 기반으로 하되, 당시의 형편에 맞춰 변용했다. 특히 의례의 음악으로 주자가 고정한 풍·아 12편뿐 아니라 자신이 새로 지은 현가를 사용했다. 『시경』의 시와 자신이 지은 글에 새로운 시가의 울격을 적용하여 만든 현가를 의례악으로 사용한 것이다. 이렇듯 유중교는 주자의 의례를 재해석하고 새롭게 지은 현가를 의례악으로 사용함으로써 동제적 의례를 정립하였다.

따라서 유중교의 현가 실천은 조선 땅에서 주자학을 자주적으로 계승한 하나의 예라 할 수 있다.

3) 조선중화주의(朝鮮中華主義)의 표방

유중교는 갑신년(1884, 고종21)에 서사의 강규(講規)를 다시 고친 뒤 여러 동학들에게 고한 글에서 “유문(儒門)의 사업(事業)은 중화를 높이고 이적을 물리치며, 옛 성인을 지키고 간사한 자를 내쫓는 일이 가장 중요하다.”⁴⁹⁵⁾고

맥(道脈)을 잇는 것으로 이해”했다. 그는 또한 유중교가 <고산구국가> 수용을 통해 자파 문인들의 결속을 강화하고, 새로운 구국가인 <옥계조>의 창작함으로써 화서 학파의 적통이 자신임을 주장한 것으로 보았다. 이상원, 앞의 논문, 107-142쪽.
494) 당시 조선에는 지더(zither)류의 현악기로 거문고, 가야금, 그리고 중국 고금(絃)현금이 있었지만, 자양금은 이 세 악기와 같으면서도 다르다.

했다. 병인양요(1866)와 신미양요(1871), 강화도조약(1876)과 갑신변복령(1884)을 겪으면서 오랑캐에 의해 풍속이 어지럽혀짐을 우려하며, 위정척사(衛正斥邪)를 주창한 것이다.

이에 따르면 위정(衛正)은 중화를 높이고 옛 성인을 지키는 것이다. 명나라가 멸망한 시점에서 유증교에게 있어 ‘중화(中華)’란, 곧 ‘유교적 질서 체계를 갖춘 조선’이었다. 따라서 중화를 높인다는 것은 조선의 유교 질서를 지키는 것이었다. 또한 옛 성인을 지킨다는 것은 유학의 선현들의 가르침을 지킨다는 것이다. 이런 관점에서 음악을 수단으로 한 ‘위정’은, 유학의 성현들이 세운 악론을 바탕으로 하여 지은 음악을 통해 예악을 구현함으로써 유교적 질서를 확립하는 것이라 할 수 있다.

유증교는 주자의 악론뿐 아니라 그것을 바탕으로 하여 자신이 새롭게 만든 악론과 음악을 모두 적용해 예악을 구현했다. 유증교가 자신이 새로 만든 개념과 법칙을 적용한 음악을 실현하는 데에 주저함이 없었던 것은, 그 근거를 주자의 악론에 두고 있었기 때문이다. 이에 주자의 것과 자신의 것 모두를 ‘정(正)’으로 정립하였다.

유증교가 음악의 실천 방법에 있어서 새롭게 만든 이론과 음악들을 살펴보면, 주자의 악론을 재해석하여 조선 고유의 특질들을 조화롭게 녹여낸 것이다. 즉, 유증교는 주자의 악론을 이상적인 음악의 기준으로 상정해 놓고 이를 동제(東制), 즉 조선식으로 변용하여 실제 음악에 적용한 것이다. 이것은 조선중화주의(朝鮮中華主義)의 발로(發露)로 볼 수 있다.

세종조 제사아악을 찬탄하는 글을 남긴 것이나, 세종조 제사아악을 서사 의례에 쓰는 현가의 선율로 사용한 것도 조선중화주의적 성격을 드러내는 부분이다. 『시경』을 우리말로 번역하거나 우리말로 된 여러 글을 현가의 노랫말로 쓴 것도 동일한 성격으로 이해할 수 있다. 또한 자양금은 “조선중화주의를 표방하며 이상사회에서 연주하는 음악을 실현하기 위해 금(琴)을 우리 식으로 소화”⁴⁹⁶한 것이라고 할 수 있다.

495) 『省齋集』, 卷32, 11, 「講說雜稿」, ‘甲申重修講規後告同講諸子文’, “是以儒門事業, 莫大乎尊中華攘夷狄, 閑先聖放淫邪。”

496) 지두환은 송지원의 논문에 대한 논평에서 금을 대신하여 변용된 양상의 악기가

따라서 유중교에게 있어 주자학으로 대표되는 유교적 전통이 ‘중화(中華)’를 상징한다면, 유중교의 새로운 이론과 음악은 ‘소중화(小中華)’를 상징한다고 볼 수 있다.

유중교의 음악활동은 1884년 갑신변복령이 발표되었던 1884년을 기점으로 촉발되었다. 이 시기에 유중교는 서사의 강규를 중수하고 자양금도 만들기 시작했다. 「현가궤범」은 1887년에 완성했으나 자양금을 만들기 시작했던 1884년 무렵에 초고를 잡았을 것으로 보인다. 국가적 위기 상황에서 유중교가 현가 실천에 몰입한 것은 현가, 즉 예악의 실천이 곧 ‘위정(衛正)’하는 길이라고 여겼기 때문이다. 따라서 유중교가 현가를 실천한 궁극적인 목적은 성리학으로써 조선 말 국가가 처한 위기를 타파하고자 하는 데에 있으며, 이에 유중교의 현가 실천은 위정척사(衛正斥邪) 사상의 발현이라고도 할 수 있다.

있는지에 대해 질의하면서, “조선중화주의를 표방하며 이상사회에서 연주하는 음악을 실현하기 위해 금(琴)을 우리 식으로 소화”한 것이라는 표현을 썼는데, 지두환의 질문에 답한다면 그 예가 바로 자양금이라 할 수 있다. 지두환, “송지원, “조선中華主義의 음악적 실현과 淸 文物 수용의 의의”에 대한 논평”, 『국악원논문집』 제11집(국립국악원, 1999), 254쪽.

3. 소결

유중교는 『의례경전통해』와 『주자가례』를 기반으로 하여 서사의례, 향촌의례, 가정의례 등을 새로 정립했다. 그리고 풍·아 12편뿐 아니라, 『시경』의 여러 시들을 각 의례의 목적에 맞게 채택하고 자신이 만든 유궁현가차조법과 시가의 율격을 적용해 현가를 지어 의례악으로 사용함으로써 예와 악을 모두 갖춘 의례를 완성했다. 또한 의례를 통해 교육·교화하고자 하는 대상이 부녀자 및 어린아이일 경우에는 현가의 노랫말을 우리말로 지어서 교육의 효용성을 높이하고자 했다.

강학의례에서 현가 연주는 공자의 학풍을 잇고 서사의 문인들을 교육하는 데에 목적을 두고 있지만, 서사의 향음주례나 향촌의례, 가정의례에서의 현가 연주는 구성원을 교육하고 교화하며 화합을 도모하는 데에 목적을 두고 있다. 이는 예악(禮樂) 사상에 뿌리를 둔 것으로서, 유중교는 예악을 직접 실천하여 예(禮), 즉 의례를 통해 유교적 질서를 잡고 악(樂), 즉 현가를 통해 화합을 도모하고자 하였다. 따라서 유중교의 현가 실천은 예악 사상을 구현함으로써 세속을 교화하고 유교적 질서를 확립하여 무너져가는 유교 사회를 회복하고자 하는 데에 뜻을 둔 것이다.

아울러 자신의 수양(修養)과 자파 결속을 위한 교유의 수단으로서 현가를 연주하기도 했는데, 이는 공자의 “시(詩)로써 뜻을 일으키고, 예(禮)로써 뜻을 세우며, 음악[樂]으로써 인격을 완성한다.”(興於詩, 立於禮, 成於樂.)는 말을 모두 충족하여 실현한 것이라 할 수 있다. 즉, 개인적 차원에서의 현가 실천은 인격 도야를 위한 것이며, 의례적 차원에서의 현가 실천은 예악 사상의 구현을 통해 세속을 교화하고 유교적 사회의 질서를 바로잡고자 하는 데에 목적을 둔 것이다.

예악을 구현함에 있어서 유중교는 주자의 악론을 기반으로 하되 이를 재해석하여 자신만의 새로운 법칙을 만들거나 변용하여 실천했다. 특히 의례의 음악에는 주자가 고정한 풍·아뿐 아니라 『시경』의 시와 자신이 쓴 글 등에 자신이 새로 만든 방식으로 선율을 붙여 연주했고, 의례의 성격과 당시의 형편을 고려하여 의례악을 구성함으로써 동제(東制)적 의례를 정립하였다. 자양금 또한 주자의 금률설을 바탕으로 한 것이지만 동제를 적용하면

서 새로운 악기가 되었다. 이와 같은 유종교의 현가 실천은 조선 땅에서 주자학을 자주적으로 계승한 하나의 예라 할 수 있다.

유종교가 현가의 실천 방법에 있어서 새롭게 만든 이론과 음악들을 살펴보면, 주자의 악론을 재해석하여 조선 고유의 특질들을 조화롭게 녹여낸 것이다. 즉, 유종교는 주자의 악론을 이상적인 음악의 기준으로 상정해 놓고 이를 동제(東制), 즉 조선식으로 변용하여 실제 음악에 적용하였으며, 이것은 조선중화주의(朝鮮中華主義)의 발로(發露)라 할 수 있다. 명나라가 멸망한 시점에서 유종교에게 있어 ‘중화(中華)’란 곧 ‘유교적 질서 체계를 갖춘 조선’이었고, ‘위정(衛正)’이란 조선의 유교 질서를 지키는 것이었다. 이러한 까닭에 유종교는 국가적 위기 상황 속에서 현가 실천에 몰입하였고, 주자의 악론과 자신의 이론 모두를 ‘정(正)’으로 삼아 예악을 실천함으로써 유교 질서를 지키고자 한 것이다.

따라서 유종교가 현가를 실천한 궁극적 목적은 성리학적 이념을 실현함으로써 조선 말 국가가 처한 위기를 타파하고자 하는 데에 있다.⁴⁹⁷⁾ 이에 유종교의 현가 실천은 조선중화주의의 표방이자 위정척사사상의 발현이라 할 수 있다.

497) 이러한 유종교의 음악적 태도는 주자의 행적과 견줄 수 있다. 주자는 자신에게 가혹했던 남송의 정치 현실 속에서도 서원을 창설하고 강학을 함으로써 남송의 교육 문화를 주도하고자 했다. 특히 그는 초년부터 음악과 종률(鍾律)의 연구에 주의를 기울였고, 악학(樂學)을 설립하여 사대부들이 음악을 학습하길 바랐다. 또한 정강(靖康, 1126~1127) 이후 남쪽으로 옮겨온 이래 고악(古樂)과 고례(古禮)가 없어져서 ‘다시는 종률에 뜻을 삼은 자가 없다’는 점을 지적하고, 음률을 깊이 연구하여 채원정과 함께 『율려신서』를 지었다. 이는 북방 이민족에 의해 축소된 중원을 회복하고 남과 북을 통일하여 『율려신서』를 바탕으로 음을 심의하고 율을 조화시켜 예악을 부흥시키고자 함이었다. 유종교 또한 조선 말 외침(外侵)의 위험 속에서도 경학에 몰두하였고 강학을 중시했으며, 음률을 연구하여 「현가계범」을 집필하고 주자의 이론에 따른 고악(古樂)을 지향하며 예악을 구현하고자 했다. 이는 모두 중화를 높이고 이적을 물리치고자 하는 데에 뜻을 둔 것이다. 따라서 예악을 실현함으로써 국가적 위기를 극복하고자 한 유종교의 행위는 주자의 족적을 따른 것으로도 이해할 수 있다. (주자의 음악행위에 대해서는 수정난, 앞의 책, 380쪽 참고.)

VI. 결론

본고에서는 유중교가 남긴 「현가궤범」과 자양금, 그리고 관련 사료들을 면밀히 살펴 그의 음악에 대한 인식과 활동을 고찰함으로써 성재 유중교의 악론(樂論)과 실천 양상을 구명(究明)하고자 했다. 연구 결과를 정리하면 다음과 같다.

첫째, 유중교는 주자의 악률론을 수용하되, 이를 변용·발전시켜 자신만의 독창적인 악률론을 정립했다.

주자는 기존의 ‘宮·商·角·徵·羽’ 5성(五聲)에 중성(中聲)과 음의 고하(高下) 개념을 도입했는데, 유중교는 주자의 이 개념을 재해석하여 독자적인 5성 체계를 확립했다. 이에 따르면 7성 내에서 5성은 ‘宮·商·角·變徵·徵’의 5성, ‘商·角·變徵·徵·羽’의 5성, ‘角·變徵·徵·羽·變宮’의 5성 등 세 가지가 존재하고, 각 5성에서 가운데 성(聲)은 중성이 된다.

또한 주자의 기조필곡(起調畢曲)의 개념을 변용하여 한 곡의 기필(起畢)에는 통체(統體)의 중성인 ‘角’을 쓰고, 각 구(句) 또는 연(聯)의 기필(起畢)에는 ‘角’, ‘變徵’, ‘徵’를 각각 썼다.

유중교는 선궁(旋宮) 이론을 실제 음악에 적용하여 수월용률법(隨月用律法)에 따라 현가 12편을 지었다. 선궁 시 음역은 12율 4청성에 한정하지 않고 12율 11청성까지 사용하여 5성의 오상(五象) 질서를 완전히 지키고자 했으며, 이렇게 구성된 선율은 모두 동형진행의 구조를 지닌다.

둘째, 유중교는 옛것은 그대로 수용하고 거기에 자신이 새롭게 만든 노래를 덧붙이는 형태로 시악(詩樂)을 구성했다.

옛 시악은 악장(樂章)으로서, 풍(風)·아(雅) 12편과 세종조 제사아악, 그리고 유중교가 고안한 ‘유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)’에 의해 만들어진 현가를 포함한다. 유중교는 주자가 고정(考定)한 풍·아 12편을 가장 중시했으며, 근체시의 격률(格律)을 도입하여 세종조 제사아악을 분석하고 각 구의 음악적 구조가 대구와 대비를 이루는 것으로 풀이했다. 그리고 이를

바탕으로 서사에서 연주하는 현가(絃歌)를 지었다. 유중교의 해석법에 따라 연주된 세종조 제사아악의 선율은 실제 음악과 다르기 때문에 음악적 맥락에서는 명백한 오류이다. 그러나 역설적으로 유중교의 방식에 따라 세종조 제사아악 황종궁을 해석하면 시의 격률에 거의 들어맞는다. 이에 유중교의 해석법은 시의 격률을 음악에 도입한 독창적인 해석 방식이라고도 할 수 있다.

새로운 시악은 유중교가 자신이 만든 시가(詩歌)로서, 그는 새로운 ‘시가의 율격(律格)’을 만들어 한문 노랫말인 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 부(賦)와 한글 노랫말인 동요(東謠)에 적용했다. 유중교가 고안한 시가의 율격은 각 연 또는 구를 이루는 선율들이 서로 대칭 또는 대조를 이루도록 하는 기하학적 작곡법이다. 당대(當代)의 시영(詩詠) 또는 시창(詩唱) 방법을 기초로 하여 근체시의 격률법을 활용해 만들었으며, 모든 시가는 각 연마다 내구(內句)와 외구(外句)가 대우(對偶)를 이루는 구조로 되어 있고, 기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)의 음악적 구조를 이룬다.

악장과 시가의 음악적 공통점은 구성음이 7성이고, 1자1음식(一字一音式)의 선율이며, 기조필곡(起調畢曲)의 원칙을 지켰다는 점이다. 단, 시가는 항상 ‘각성’(角聲)으로 음악을 시작하고 마치며, 청성의 사용에 제한을 두지 않고 선궁(旋宮)을 통해 만들어지는 12개 조(황종각조~응종각조)의 선율 구성에 필요한 정성과 청성, 즉 12울 11청성을 모두 쓴다. 아울러 악장은 선율 중 동음을 반복하는 부분이 없지만, 시가는 한시의 허자와 우리말 조사 및 형용사·동사의 어미부분에서 동음을 반복한다. 이렇듯 유중교의 시악은 전반적으로 악장, 즉 아악의 음악형식에 바탕을 두고 있으면서도 시가에는 유중교가 새롭게 만든 형식이 적용되었다.

셋째, 유중교의 금론(琴論)은 자양금(紫陽琴)을 통해 발현되었으며, 유중교는 현가(絃歌) 실연(實演)을 위해 직접 ‘자양금(紫陽琴)’을 제작했다. 그는 자양금의 재목으로 조종암 대통묘에서 취한 오동나무를 씌으로써 송명배청 정신과 조선 도통 계승의 의지를 표상했다. 또한 주자의 금론을 중시하면서도 조선의 제도를 가미하여 기존에 없던 새로운 악기를 만듦으로써 독창성과 자주성을 드러냈다. 자양금은 현의 수와 음높이, 구조 명칭, 휘의 배열

등은 주자의 금률설(琴律說)에 기반을 두고 있지만, 그 외형과 연주법에는 동제(東制), 즉 거문고와 가야금의 요소가 상당수 반영되었다.

유중교는 또한 자양금의 제작 과정에서 자체 제작한 율척(律尺)을 사용하였고, 자양금의 구조 및 규격, 조율법과 연주법 등을 「현가궤범」에 상세히 기록함으로써 후학에게 계승하고자 했다. 즉, 현가 실천을 위한 조선 금(琴)의 모본(模本)으로서 자양금을 제작하고 연주한 것이다. 따라서 자양금은 주자 금률설의 한국적 수용과 실천의 면모를 보여주는 악기라 할 수 있다.

넷째, 유중교는 의례음악에 현가를 도입함으로써 현가의 실천을 완성하였다. 그는 『의례경전통해』와 『주자가례』를 기반으로 하여 서사의례, 향촌의례, 가정의례를 정립하였다. 그리고 풍·아 12편뿐 아니라, 『시경』의 여러 시들을 각 의례의 목적에 맞게 채택하여 자신이 만든 유궁현가차조법과 시가의 율격을 적용해 지은 현가를 의례음악으로 사용함으로써 예악(禮樂)을 모두 갖춘 의례를 완성했다. 아울러 자신의 수양(修養)과 자파(自派)의 결속을 위한 교유의 수단으로서 현가를 연주하기도 했다.

이렇듯 유중교는 「현가궤범」 집필을 통해 음악이론을 정립하고 현가와 자양금을 만들어 의례에서 실천함으로써 예악 사상을 구현하고자 했다. 예악을 구현함에 있어서 그는 주자의 악론을 기반으로 하되 이를 재해석하여 자신만의 새로운 법칙을 만들거나 변용하여 실천했다. 특히 의례의 성격과 당시의 형편을 고려하여 의례악을 구성함으로써 동제(東制)적 의례를 정립하였다. 또한 의례를 통해 교육·교화하고자 하는 대상이 부녀자 및 어린아이일 경우에는 현가의 노랫말을 우리말로 지음으로써 교육의 효용성을 높이고자 했다.

유중교가 현가의 실천 방법에 있어서 새롭게 만든 이론과 음악들을 살펴보면, 주자의 악론을 재해석하여 조선 고유의 특질들을 조화롭게 녹여낸 것이다. 이렇듯 유중교는 주자의 악론을 이상적인 음악의 기준으로 상정해 놓고 이를 동제(東制), 즉 조선식으로 변용하여 실제 음악에 적용하였다. 따라서 유중교의 현가 실천은 조선 땅에서 주자학(朱子學)을 자주적으로 계승한 하나의 예라 할 수 있다.

요컨대, 유종교의 악률론과 시악론, 금론, 의례론은 모두 주자의 학설에 뿌리를 두고 있지만, 유종교는 이를 모두 새롭게 재해석하여 독자적인 방식으로 실천했다. 보수적 도학자의 입장을 견지하면서도 음악을 실천하는 과정에서 당시 형편에 맞게 주자의 악론을 변용하는 융통성을 보인 것이다. 이러한 유종교의 태도는 ‘법고창신(法古創新)’의 정신과 맞닿아있다.

국가적 위기 상황 속에서 유종교가 현가를 실천한 궁극적인 목적은 예악 구현을 통해 조선 말 국가가 처한 위기를 타파하고자 하는 데에 있다. 유종교에게 ‘위정(衛正)’이란 조선의 유교 질서를 지키는 것이었고, 명나라가 멸망한 시점에서 유종교에게 ‘중화(中華)’란 곧 ‘유교적 질서 체계를 갖춘 조선’이었다. 이러한 까닭에 유종교는 주자의 악론과 자신의 이론 모두를 ‘정(正)’으로 삼아 예악을 실천함으로써 유교 질서를 지키고자 한 것이다. 따라서 유종교의 악론과 현가 실천은 조선중화주의(朝鮮中華主義)의 발로(發露)이자 위정척사(衛正斥邪) 사상의 발현이라 할 수 있다.

유종교가 열어 둔 길은 앞으로 뻗지 못하고 국권상실이라는 역사의 소용돌이 속에서 그 자취를 감출 수밖에 없었다. 본 연구를 통해 주자의 악론을 독자적으로 발전시키고 예악을 통해 세상을 구원하고자 했던 도학자 유종교의 음악이 재평가되기를 바란다.

참고문헌

1. 한국문헌

1) 고문헌

『國朝五禮儀』 ⇨ 영인본, 서울: 민昌文化社, 1994.

『國朝五禮序例』(규장각 소장본,奎184)

『國朝五禮序例』(규장각 소장본,奎2277)

『國朝五禮通編序例』(이화여자대학교 도서관 소장본)

『世宗莊憲大王實錄』(태백산사고본)

『樂學軌範』(호사문고 소장본) ⇨ 영인본, 서울: 국립국악원, 2011.

『春官通考』(규장각 소장본)

柳麟錫, 『毅菴集』(국립중앙도서관 소장본)

柳重教, 『絃歌軌範』(1887, 필사본) ⇨ 『省齋稿』(국립중앙도서관 소장본)

_____, 『省齋集』(1897, 초간본) ⇨ 『(影印標點)韓國文集叢刊』 제323-324권,
서울: 民族文化推進會, 2004.

_____, 『省齋集』(1929, 중간본) ⇨ 『省齋集』 1-6, 奈堤文化資料叢書 16-18,
제천: 奈堤文化研究會, 2008-2010.

_____, 하영휘·박해당 외 역, 『성재집』 1-11, 한국고전번역원 한국문집번역
총서, 파주: 도서출판 보고사, 2013-2015.

_____, 하영휘 외 교점, 『(校勘標點) 省齋集』 1-5, 한국고전번역원 한국문
집번역총서, 파주: 도서출판 보고사, 2015.

李王職雅樂隊(咸和鎭) 編, 『朝鮮樂概要』(1917, 장서각 소장본)

丁若鏞, 『與猶堂全書』

2) 단행본

고전연구회 사암 한정주, 엄운숙, 『조선 지식인의 비평노트』, 포럼, 2007.

구완회, 『한말의 제천의병: 호좌의진 연구』, 집문당, 1997.

- 금장태, 『한국 유학의 탐구』, 서울: 서울대학교출판부, 1999.
- _____, 『華西學派의 철학과 시대의식』, 태학총서 4, 서울: 태학사, 2001.
- 김기창 외, 『교양인을 위한 한자 한문』, 전통문화연구회, 2002.
- 김수현, 『조선시대 악률론과 시악화성』, 서울: 민속원, 2012.
- 도 일, 『칠현금경』, 서울: 티웰, 2011.
- 이범직, 『조선시대 예학연구』, 국학자료원, 2004.
- 이종묵, 『조선의 문화공간: 조선시대 문인의 땅과 삶에 대한 문화사』 4, 서울: 휴머니스트, 2006.
- 피정만, 『한국 교육사 이해』, 도서출판 하우, 2010.
- 하영휘 외, 『옛편지 낱말사전: 선인들의 간찰 읽기』, 파주: 돌베개, 2011.
- 한국사상사연구회 편저, 『조선 유학의 학파들』, 한국철학총서 6, 서울: 예문서원, 1996.

3) 연구논문

- 구만옥, “황윤석, 성리학의 집대성을 위해 노력한 주자도통주의자”, 『내일을 여는 역사』 제37호, 파주: 내일을 여는 역사, 2009, 132-149쪽.
- 구완회, “성재 유중교의 강학과 문인집단의 확대”, 『연사교육논집』 제44집, 역사교육학회, 2010, 279-313쪽.
- 권오성, “栗谷의 「高山九曲歌」 律字譜에 대한 小考”, 『세계속의 한국문화: 율곡 400주기에 즈음하여』 제3회 한국학 국제학술회의 논문집, 성남: 한국정신문화연구원, 1984, 500-511쪽(복간 권오성, 『한국전통음악』, 서울: 민속원, 2006, 193-205쪽).
- 금장태, “성재 유중교(省齋 柳重敎)의 음악론(樂論)”, 『종교와 문화』 제13권, 서울대학교 종교문제연구소, 2007, 173-210쪽(복간 금장태, 『한국 유학의 악론』, 한국철학총서 30, 서울: 예문서원, 2008, 183-229쪽).
- 김대식, “조선조 서원 강학 활동의 성격: 회강과 강회를 중심으로”, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2001.
- _____, “화서문인의 성격과 여숙(閭塾), 서사(書社)의 지위”, 『교육사학연구』 제15권, 교육사학회, 2005, 19-53쪽.

- 김상순, “中國 琴道の 한국 전래와 발전 양상에 관한 연구”, 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2015.
- 김우진, “율명 기보법의 변천에 관한 연구”, 『사슴은 노래한다: 李成千教授 回甲紀念集』, 李成千교수회갑기념집발간위원회 편, 서울: 李成千교수회갑기념집발간위원회, 1997, 251-272쪽.
- 변형석, “西溪 李德胤 『玄琴東文類記』 初探 IV의 註釋”, 『국악교육연구』 제8집, 한국국악교육연구학회, 2014, 349-370쪽.
- 송지원, “조선 중화주의의 음악적 실현과 淸 文物 수용의 의의”, 『국악원논문집』 제11집, 서울: 국립국악원, 1999, 231-250쪽.
- _____, “유중교의 「현가궤범」”, 『문헌과 해석』 통권 10호, 문헌과해석사, 2000a, 144-158쪽.
- _____, “19세기 유학자 柳重敎의 樂論: 『絃歌軌範』을 중심으로”, 『韓國音樂研究』 제28집, 한국국악학회, 2000b, 109-126쪽.
- _____, “『詩樂妙契』를 통해 본 徐命膺의 詩樂論”, 『한국학보』 제100집, 일지사, 2000c, 84-108쪽.
- _____, “17세기 향음주례의 음악”, 『문헌과 해석』 통권 16호, 문헌과해석사, 2001, 122-127쪽.
- _____, “성재 유중교의 음악인식”, 『지역문화연구』 제8집, 세명대학교 지역문화연구소, 2009, 1-22쪽.
- _____, “조선조 음악의 『시경』 수용과 활용 양상”, 『한국문화과예술』 제19집, 숭실대학교 한국문화과예술연구소, 2016, 83-112쪽.
- 신성희, “예악을 통한 강학활동 사례 연구: 『성재집』을 중심으로”, 한국교원대학교 대학원 석사학위논문, 2010.
- _____, “유중교의 강학활동에 나타난 樂의 의미”, 『교육사학연구』 제21권 제1호, 교육사학회, 2011, 97-122쪽.
- 엄연석, “유중교의 경학 체계와 경세론의 관점에서 본 《성재집》역주(譯註)의 의의”, 『성재집』 제1집, 한국고전번역원 한문문집번역총서, 파주: 도서출판 보고사, 2013, 17-101쪽.
- 엄혜경, “칠현금의 한국적 수용”, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1983.
- 이상원, “19세기 말 화서학파의 <고산구곡가> 수용과 그 의미”, 『시조학논총』

- 제27집, 한국시조학회, 2007, 107-142쪽.
- 임란경, “성재 유중교의 음악해석법”, 『한국음악문화연구』 제7집, 부산: 한국음악문화학회, 2015, 173-203쪽.
- 전지영, “조선시대 문인의 음악담론 연구”, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2006.
- 정일영, “조선시대 성균관의 악교(樂敎) 양상”, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015.
- 최선아, “조선후기 금론 연구”, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2012.
- 피정만, 「유중교의 교육사상」, 『교육연구』 제13집, 강원대학교 교육연구소, 2002, 31-56쪽.
- 하영휘, “유중교(柳重敎)(1821~1893)의 춘추대의, 위정척사, 중화, 소중화”, 『민족문화사연구』 제60권, 민족문화사학회·민족문화사연구소, 2016, 163-189쪽.

4) 기타

- 지두환, “송지원, “조선 中華主義의 음악적 실현과 淸 文物 수용의 의의”에 대한 논평”, 『국악원논문집』 제11집, 국립국악원, 1999, 253-254쪽.

2. 중국문헌

1) 고문헌

- 이기석·한백우 역해, 『(신역)시경』, 서울: 홍신문화사, 1997.
- 蔡元定 著, 『律呂新書』 ⇨ 송방송·박정련 외, 『국역 올려신서』, 한국음악사료연구회 국역총서 5, 서울: 민속원, 2005.
- 朱熹 著, 郭齊·尹波 點校, 『朱熹集』, 成都: 四川教育出版社, 1996.
- 朱熹·黃榦·楊復 撰, 『儀禮經傳通解』 ⇨ 朱熹 撰, 朱傑人·嚴佐之·劉永翔 主編, 『朱子全書』, 上海: 上海古籍出版社·合肥市: 安徽教育出版社, 2002.

2) 단행본

束景南 著, 김태완 역, 『주자평전』 上·下, 고양: 역사비평사, 2015.

王力 著, 송용준 역, 『중국시율학』 1, 소명출판, 2005.

3) 연구논문

程毅中 著, 김은아 역, “近體詩 格律의 특징”, 『중국어문논역총간』 7, 중국어문논역학회, 2001, 212-232쪽.

孟淑慧, “朱熹及其門人的教化理念與實踐”, 臺灣: 國立臺灣大學 碩士學位論文, 2002.

3. 인터넷사이트

1) 국내 사이트

국립중앙도서관(<http://www.nl.go.kr>)

한국고전용어사전(<http://terms.naver.com/list.nhn?cid=41826&categoryId=41826>)

한국고전종합DB(<http://db.itkc.or.kr>)

한국민족문화대백과(<http://encykorea.aks.ac.kr>)

한국학진흥사업단 성과포털(<http://waks.aks.ac.kr>)

2) 해외 사이트

中华琴学网 (<http://www.guxuecn.com/ArticleDetail.aspx?id=1940&classId=42>)

부 록 목 차

부록 1. 유종교 현가의 기초 선율	248
▣ 일러두기	248
1. 7언 선율	249
1) 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 동요(東謠)에 적용	249
2) 3자+1자(虛字)+3자 : 부(賦)에 적용	249
3) 4자+1자(虛字)+2자 : 부(賦)에 적용	250
2. 5언 선율	250
1) 율시, 절구, 배율, 사, 동요에 적용	250
3. 4언 선율	251
1) 율시, 절구, 배율, 사, 동요에 적용	251
2) 부에 적용	251
4. 3언 선율	252
1) 사, 동요에 적용	252
5. 6언 선율	252
1) 4자+2자 : 사, 동요에 적용	252
2) 3자+3자 : 사, 동요에 적용	253
3) 3자+1자(虛字)+2자 : 부에 적용	253
6. 8언 선율	254
1) 4자+4자 : 사에 적용	254
2) 5자+3자 : 사에 적용	254
7. 9언 선율	255
1) 4자+5언/5자+4자 : 사에 적용	255

부록 2. 현가(유중교作) 악보 256

▣ 일러두기 256

1. 악장(樂章) 257

- 1) <소학제사(小學題辭)> 10장 257
- 2) <육군자화상찬(六君子畫像贊)> 6장 260
- 3) <자양금조후사(紫陽琴調候詞)> 13편 263

2. 시가(詩歌) 270

- 1) 율시(律詩) 270
 - (1) 칠언율시(七言律詩) 12편[12調] 270
 - (2) <명도선생술회시(明道先生述懷詩)> (칠언율시) 277
 - (3) <강절선생동지음(康節先生冬至吟)> (오언율시) 278
- 2) 절구(絕句) 279
 - (1) <강절선생모춘음(康節先生暮春吟)> (칠언절구) 279
 - (2) <회암선생자양금명(晦菴先生紫陽琴銘)> (칠언절구) 279
 - (3) <회암선생운곡시(晦庵先生雲谷詩)> (오언절구) 280
- 3) 배율(排律) 281
 - (1) <회암선생수모시(晦菴先生壽母詩)> (칠언배율) 281
 - (2) <회암선생원유편(晦菴先生遠游篇)> (오언배율) 283
 - (3) <회암선생복괘찬(晦庵先生復卦贊)> (사언배율) 287
- 4) 사(詞) · 부(賦) 290
 - (1) <회암선생초은조(晦菴先生招隱操)> 2장 (사) 290
 - (2) <반초은조(反招隱操)> 2장 (사) 292
 - (3) <회암선생감춘부(晦菴先生感春賦)> (부) 294
- 5) 동요(東謠) 297
 - (1) <고산가(高山歌)> 10장 297
 - (2) <옥계조(玉溪操)> 3장 303

부록 3. 자양금 사진자료 306

[사진 1] 유종교의 자양금(제천의병전시관 전시 모습)	306
[사진 2] 자양금	306
[사진 3] 자양금(전면 · 후면)	307
[사진 4] 자양금 상단에 새겨진 금이름[琴名]	308
[사진 5] 제1휘 우측(임악쪽)에 붙어 있는 현이름 표기	308
[사진 6] 자양금 전면에 새겨진 「자양금명(紫陽琴銘)」	309
[사진 7] 자양금 후면에 새겨진 제발(題跋)	310
[사진 8] 용은 좌측면(악산쪽)에 붙어있는 각 현의 해당 율명 표기	311
[사진 9] 제13휘 우측면에 붙어있는 율명 표기	311

부록 1. 유종교 현가의 기초 선율

■ 일러두기

- 알파벳 대문자(A, B, C, D, X)는 선율 형식을 뜻한다. 율시의 형식은 제1연 ‘A’, 제2연 ‘B’, 제3연 ‘C’, 제4연 ‘D’로 이루어지며, 이외의 시들은 율시의 형식을 변용하여 쓴다. ‘X’는 ‘D’를 박환한 것이다.
- ㉠, ㉠′, ㉠″는 동형진행 관계이다.
- ㉡, ㉡′, ㉡″는 동형진행 관계이다.
- ㉠″″는 ㉠를 박환한 것이고, ㉡″″는 ㉡를 박환한 것이다.
- 율시를 기준으로 하여 사용 빈도가 높은 7언, 5언, 4언 선율을 순서대로 먼저 수록하고, 그 뒤에는 한 구를 이루는 글자 수에 따라 3언, 6언, 8언, 9언 선율 순으로 수록했다.

1. 7언 선율

1) 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 동요(東謠)에 적용

형식	내구(內句)							외구(外句)						
A	7언 ㉠							7언 ㉡						
	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑
B	7언 ㉠'							7언 ㉡'						
	蕤	太	蕤	南	林	姑	蕤	蕤	南	蕤	太	姑	林	蕤
C	7언 ㉠''							7언 ㉡''						
	林	姑	林	應	南	蕤	林	林	應	林	姑	蕤	南	林
D	7언 ㉢							7언 ㉠						
	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑

2) 3자+1자(虛字)+3자 : 부(賦)에 적용

형식	내구(內句)							외구(外句)						
A	7언 ㉠							7언 ㉡						
	姑	黃	林	姑	蕤	太	姑	姑	林	黃	姑	太	蕤	姑
B	7언 ㉠'							7언 ㉡'						
	蕤	太	南	蕤	林	姑	蕤	蕤	南	太	蕤	姑	林	蕤
C	7언 ㉠''							7언 ㉡''						
	林	姑	應	林	南	蕤	林	林	應	姑	林	蕤	南	林
D	7언 ㉢							7언 ㉠						
	姑	林	黃	姑	太	蕤	姑	姑	黃	林	姑	蕤	太	姑

3) 4자+1자(虛字)+2자 : 부(賦)에 적용

형식	내구(內句)						외구(外句)					
A	7언 ㉠						7언 ㉡					
	姑	黃	姑	林	姑	蕤	姑	姑	林	姑	黃	姑 太 姑
B	7언 ㉠'						7언 ㉡'					
	蕤	太	蕤	南	蕤	林	蕤	蕤	南	蕤	太	蕤 姑 蕤
C	7언 ㉠''						7언 ㉡''					
	林	姑	林	應	林	南	林	林	應	林	姑	林 蕤 林
D	7언 ㉡						7언 ㉠					
	姑	林	姑	黃	姑	太	姑	姑	黃	姑	林	姑 蕤 姑

2. 5언 선율

1) 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 동요(東謠)에 적용

형식	내구(內句)					외구(外句)				
A	5언 ㉠					5언 ㉡				
	姑	黃	太	蕤	姑	姑	林	蕤	太	姑
B	5언 ㉠'					5언 ㉡'				
	蕤	太	姑	林	蕤	蕤	南	林	姑	蕤
C	5언 ㉠''					5언 ㉡''				
	林	姑	蕤	南	林	林	應	南	蕤	林
D	5언 ㉡					5언 ㉠				
	姑	林	蕤	太	姑	姑	黃	太	蕤	姑

3. 4언 선율

1) 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 동요(東謠)에 적용

형식	내구(內句)				외구(外句)			
A	4언 ㉠				4언 ㉡			
	姑	黃	姑	林	姑	林	姑	黃
B	4언 ㉠'				4언 ㉡'			
	蕤	太	蕤	南	蕤	南	蕤	太
C	4언 ㉠''				4언 ㉡''			
	林	姑	林	應	林	應	林	姑
X	4언 ㉡'''[박환]				4언 ㉠'''[박환]			
	林	姑	黃	姑	黃	姑	林	姑

2) 부(賦)에 적용

형식	내구(內句)				외구(外句)			
A	4언 ㉠				4언 ㉡			
	姑	黃	姑	林	姑	林	姑	黃
B	4언 ㉠'				4언 ㉡'			
	蕤	太	蕤	南	蕤	南	蕤	太
C	4언 ㉠''				4언 ㉡''			
	林	姑	林	應	林	應	林	姑
D	4언 ㉡				4언 ㉠			
	姑	林	姑	黃	姑	黃	姑	林

4. 3언 선율

1) 사(詞), 동요(東謠)에 적용

형식	내구(內句)			외구(外句)		
A	3언 ㉠			3언 ㉡		
	姑	黃	林	太	蕤	姑
B	3언 ㉠'			3언 ㉡'		
	蕤	太	南	姑	林	蕤
C	3언 ㉠''			3언 ㉡''		
	林	姑	應	蕤	南	林
D	3언 ㉡'''			3언 ㉠'''		
	姑	林	黃	蕤	太	姑

5. 6언 선율

1) 4자+2자 : 사(詞), 동요(東謠)에 적용

형식	내구(內句)						외구(外句)					
A	6언 ㉠						6언 ㉡					
	姑	黃	姑	林	蕤	姑	姑	林	姑	黃	太	姑
B	6언 ㉠'						6언 ㉡'					
	蕤	太	蕤	南	林	蕤	蕤	南	蕤	太	姑	蕤
C	6언 ㉠''						6언 ㉡''					
	林	姑	林	應	南	林	林	應	林	姑	蕤	林
D	6언 ㉡						6언 ㉠					
	姑	林	姑	黃	太	姑	姑	黃	姑	林	蕤	姑

2) 3자+3자 : 사(詞), 동요(東謠)에 적용

형식	내구(內句)						외구(外句)					
A	6언 ㉠						6언 ㉡					
	姑	黃	林	蕤	太	姑	姑	林	黃	太	蕤	姑
B	6언 ㉠'						6언 ㉡'					
	蕤	太	南	林	姑	蕤	蕤	南	太	姑	林	蕤
C	6언 ㉠''						6언 ㉡''					
	林	姑	應	南	蕤	林	林	應	姑	蕤	南	林
D	6언 ㉡						6언 ㉠					
	姑	林	黃	太	蕤	姑	姑	黃	林	蕤	太	姑

3) 3자+1자(虛字)+2자 : 부(賦)에 적용

형식	내구(內句)						외구(外句)					
A	6언 ㉠						6언 ㉡					
	姑	黃	林	姑	蕤	姑	姑	林	黃	姑	太	姑
B	6언 ㉠'						6언 ㉡'					
	蕤	太	南	蕤	林	蕤	蕤	南	太	蕤	姑	蕤
C	6언 ㉠''						6언 ㉡''					
	林	姑	應	林	南	林	林	應	姑	林	蕤	林
D	6언 ㉡						6언 ㉠					
	姑	林	黃	姑	太	姑	姑	黃	林	姑	蕤	姑

6. 8언 선율

1) 4자+4자 : 사(詞)에 적용

형식	내구(內句)	외구(外句)
A	8언 ㉠	8언 ㉡
	姑 黃 姑 林 蕤 姑 太 姑	姑 林 姑 黃 太 姑 蕤 姑
B	8언 ㉠'	8언 ㉡'
	蕤 太 蕤 南 林 蕤 姑 蕤	蕤 南 蕤 太 姑 蕤 林 蕤
C	8언 ㉠''	8언 ㉡''
	林 姑 林 應 南 林 蕤 林	林 應 林 姑 蕤 林 南 林
D	8언 ㉡	8언 ㉠
	姑 林 姑 黃 太 姑 蕤 姑	姑 黃 姑 林 蕤 姑 太 姑

2) 5자+3자 : 사(詞)에 적용

형식	내구(內句)	외구(外句)
A	8언 ㉠	8언 ㉡
	姑 黃 姑 林 姑 蕤 太 姑	姑 林 姑 黃 姑 太 蕤 姑
B	8언 ㉠'	8언 ㉡'
	蕤 太 蕤 南 蕤 林 姑 蕤	蕤 南 蕤 太 蕤 姑 林 蕤
C	8언 ㉠''	8언 ㉡''
	林 姑 林 應 林 南 蕤 林	林 應 林 姑 林 蕤 南 林
D	8언 ㉡	8언 ㉠
	姑 林 姑 黃 姑 太 蕤 姑	姑 黃 姑 林 姑 蕤 太 姑

7. 9언 선율

1) 4자+5언/5자+4자 : 사(詞)에 적용

형식	내구(內句)	외구(外句)
A	9언 ㉠	9언 ㉡
	姑 黃 姑 林 黃 林 蕤 太 姑	姑 林 姑 黃 林 黃 太 蕤 姑
B	9언 ㉠'	9언 ㉡'
	蕤 太 蕤 南 太 南 林 姑 蕤	蕤 南 蕤 太 南 太 姑 林 蕤
C	9언 ㉠''	9언 ㉡''
	林 姑 林 應 姑 應 南 蕤 林	林 應 林 姑 應 姑 蕤 南 林
D	9언 ㉡	9언 ㉠
	姑 林 姑 黃 林 黃 太 蕤 姑	姑 黃 姑 林 黃 林 蕤 太 姑

부록 2. 현가(유중교作) 악보

▣ 일러두기

- 黃=C로 역보했다.
- 무정간 율자보는 1자 1음으로 해석하고 1음은 온음표로 역보했다.
- 오선보에 병기된 율자보는 유중교의 표기를 그대로 옮겨 쓴 것이며, ” 표시는 앞의 음을 반복한다는 뜻이다.
- 【1】, 【2】, 【3】, ... 은 여러 편(編)으로 된 악곡에서 각 편을 뜻한다. 각 편은 별개의 곡이므로 이어 연주하지 않으며 수월용율법에 따라 각 시기에 맞는 편을 연주한다. 각 편의 끝은 마침표(〰)로 표기하였다.
- ①, ②, ③, ... 은 제1장, 제2장, 제3장, ... 을 뜻하며, 여러 개의 장을 한 번에 이어 부르는 악곡에서 분장(分章)을 나타내는 표기로 썼다. 분장되는 곳은 겹세로줄(〰)로 표기하였다.
- 시가(詩歌)와 동요(東謠)에서 ㉠...㉡, ㉢ 기호는 율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻하며, ㉠...㉡와 ㉢...㉣는 각각 동형진행 관계이다.
- 노랫말의 글자 수 표기 예시: ‘6언(3+3)’에서 ‘6언’은 1구를 이루는 노랫말의 글자 수를 뜻하고, ‘3+3’은 6언의 구조가 ‘3자+3자’라는 뜻이다. 앞의 음을 반복하는 노랫말은 글자 수에 포함하지 않는다.
- 시가와 동요에서 매 연의 마지막 음은 길게 늘어 부른다[長引].
- <노랫말 해석>은 박해당 역, 『성재집』 11, 한국고전번역원 한국문집번역총서(파주: 도서출판 보고사, 2015)의 번역본과 각주의 해설을 그대로 수록한 것이다. 단, 거문고로 해석된 단어 중 일부는 노랫말 전체 내용을 참작하여 금(琴)으로 수정하였다.

1. 악장(樂章)¹⁾

1) <소학제사(小學題辭)> 10장

1



2



3



4



5



1) 서사(書社)에서 연주하는 현가이다.

2) 疆：彊의 오자이다.

[6]



[7]



[8]



[9]



10



<노랫말 해석>

■ 「소학제사(小學題辭)」

- ① 원과 형과 리와 정은 천도의 항상된 법도이고,
인과 의와 예와 지는 사람 본성의 버리이네.
- ② 이들은 모두 그 시초에 선하지 않은 것이 없어서
무성하게 사단이 감각 경험에 따라 나타나네.
- ③ 부모 사랑하고 형 공경하는 것과 임금께 충성하고 어른께 공손한 것
이를 병이라고 하니 자연스러울 뿐 억지로 함이 없네.
- ④ 오직 성인의 성품만이 넓고 넓게 하늘에게 받아
터럭만큼도 더하지 않아도 온갖 선이 다 갖추어졌네.
- ⑤ 보통사람들은 어수선하게 물욕에 늘 가려 덮이네.
이에 그 버리가 무너져 이에 안주하여 포기해버리네.
- ⑥ 성인께서 이를 안쓰럽게 여기셔서 학교를 세우고 스승을 세워,
그 뿌리를 기르고, 그 가지를 뺏게 하네.
- ⑦ 『소학』의 방도는 물뿌리고 쓸고 손님 맞이하는 것이며,
집에서는 효도하고 밖에서는 공손하여 행동에 어그러짐 없는 것이며,
실천하고 남은 힘이 있으면 『시』를 읊고 『서』를 읽으며
노래하고 춤을 추지만, 생각이 법도를 벗어나지 않음이네.
- ⑧ 이치를 궁구하고 몸을 닦는 것, 이 학문이 크네.
밝은 천명이 뚜렷하니 안팎이 따로 없네.
덕이 높아지고 학업이 넓어지면, 이에 그 최초상태를 회복하니,
옛날에도 부족한 것이 아니었거늘 지금 어찌 남는 것이 있겠는가.
- ⑨ 시대가 멀어지고 사람은 세상을 떠나니 경전은 쇠잔하고 가르침은 해이해졌네.
아이를 기르는 실마리가 없으니 자라서는 더욱 헛된 일에 빠지네.
고을에는 선한 풍속이 없고, 세상에는 훌륭한 인재가 모자라네.
이익에 대한 욕망이 어지러이 뒤엎히고, 그릇된 말들 떠들썩하게 들리네.
- ⑩ 바라건대 이 병이를 하늘이 무너져도 땅에 떨어뜨리지 말라.
이에 옛적 들은 것들을 엮어 후세사람들 깨우치고자 하네.
아, 학생들이여, 이 책을 경건히 받으라.
내가 늙었다고 말하는 것이 아니라 성인의 계책이니라.

2) <육군자화상찬(六君子畫像贊)> 6장

① [濂溪先生]

道喪千載聖遠言湮不有先覺孰開我人
黃南林姑黃南太黃姑南林應南黃姑

書不盡言圖不盡意風月無邊庭草交翠
應南蕤姑太黃南林南林黃太南姑太黃

② [明道先生]

揚休山立玉色金聲元氣之會渾然天成
黃南林姑黃南太黃姑南林應南黃姑

瑞日祥雲和風甘雨林龍德正中厥施斯普
應南蕤姑太黃南林南林黃太南姑太黃

③ [伊川先生]

規圓矩方繩直準平允矣君子展也大成
黃南林姑黃南太黃姑南林應南黃姑

布帛之文菽粟之味知德者希孰識其貴
應南蕤姑太黃南林南林黃太南姑太黃

4 [康節先生]

天挺人豪英邁盖世駕風鞭霆歷覽無際
黃南林姑黃南太黃姑南林應南黃姑

手探月窟足躡天根閑中今古靜裏乾坤
應南蕤姑太黃南林南中黃太南姑太黃

5 [橫渠先生]

早悅孫吳晚逃佛老勇撤臯比一變至道
黃南林姑黃南太黃姑南比林應南黃姑

精思力踐沙契疾書訂頑之訓示我廣居
應南蕤姑太黃南林南頑黃太南姑太黃

6 [涑水先生]

篤學力行清修苦節有德有言有功有烈
黃南林姑黃南太黃姑南言林應南黃姑

深衣大帶張拱徐趨遺像凜然可肅薄夫
應南蕤姑太黃南林南趨南像黃太南姑太黃

■ 「육군자화상찬(六君子畫像贊)」

① 염계선생(濂溪先生, 주돈이)

도를 잃은 지 천년이나 되어 성인의 시대는 멀어지고 말은 없어졌네.
선각자가 없었다면 누가 우리들을 깨우쳐줄까.
글은 말을 다 담지 못하고, 그림은 뜻을 다 담지 못하네.
맑은 바람 밝은 달 끝이 없는데, 마당의 풀은 어우러져 푸르네.

② 명도선생(明道先生, 정호)

해처럼 온화하고 산처럼 우뚝 서며, 옥 같은 모습, 금 같은 목소리,
원기가 모여 태어나니 온전히 자연스럽게 이루어졌네.
상서로운 해, 상서로운 구름, 다사로운 바람, 단 비
큰 덕이 바르고 알맞으니, 그 베품이 두루 미치네.

③ 이천선생(伊川先生, 정이)

규처럼 원만하고, 구처럼 반듯하고, 먹줄처럼 곧고, 수평기처럼 공평하니,
진실로 군자이며 펼쳐 크게 이루었네.
배와 비단의 무늬와 콩과 조의 맛처럼
그 덕을 아는 이 드무니 누가 그것이 귀함을 알겠는가.

④ 강절선생(康節先生, 소옹)

하늘이 호걸을 내니 뛰어난 재능 멀리 세상을 덮었네.
바람을 타고 우레를 채찍질하여 끝없이 두루 다 보았네.
손은 달의 굴을 더듬고 발은 하늘의 뿌리를 디뎠네.
고요한 가운데 고금을 넘나들고 취한³⁾ 가운데 하늘과 땅을 보았네.

⑤ 횡거선생(橫渠先生, 장재)

어려서는 손자와 오자를 좋아하고 나중에는 불교와 도가에 빠져들었네.
용감하게 그 자리를 걷고 한번 변하여 도에 이르렀네.
정밀하게 사유하고 힘써 실천하여 묘하게 계합한 것 급히 썼네.
완고함을 바로잡은 가르침 우리에게 넓은 집⁴⁾을 보여주었네.

⑥ 속수선생(涑水先生, 사마광)

열심히 공부하고 힘써 행하여 곳곳한 절개 맑게 닦았네.
덕이 있고 말이 있으며 공이 있고 의열(義烈)이 있네.
심의에 큰 띠 두르고 어깨 벌려 손 모으고 천천히 걷는 모습,
남겨진 초상화에 능름하니 경박한 사내들 숙연하게 하네.

3) 자연과 교감하여 일체가 된 것을 뜻한다.

4) 넓은 집 : 『맹자』 「등문공하」에 나오는 '세상의 넓은 집에 거처하다'[居天下之廣居]에서 나온 말로, 인(仁)을 뜻한다.

3) <자양금조후사(紫陽琴調候詞)> 13편

【 1 】 [子月] 음력 11월

律 中 黃 鍾 初 陽 鼎 新 混 而 闕 兮 萬 戶 千 門
黃 中 南 林 姑 黃 南 太 黃 太 姑 南 林 應 南 黃 姑

禮 起 汙 尊 樂 始 大 音 君 子 存 養 立 天 地 心
應 南 蕤 姑 太 黃 南 林 南 林 黃 太 南 姑 太 黃

【 2 】 [丑月] 음력 12월

律 中 大 呂 剛 浸 而 長 土 牛 送 寒 陽 鳥 北 鄉
大 無 夷 仲 大 無 夾 大 夾 仲 無 夷 潢 無 大 仲

王 飭 國 典 民 計 田 功 君 子 莅 衆 教 思 無 窮
潢 無 林 中 夾 大 無 夷 無 夷 大 夾 無 仲 夾 大

【 3 】 [寅月] 음력 1월

律 中 太 簇 孟 陬 是 貞 天 氣 下 降 地 氣 上 騰
太 應 南 蕤 太 應 姑 太 姑 蕤 應 南 汰 應 太 蕤

適 人 振 鐸 大 驚 于 國 君 子 正 德 親 賢 遠 愿
汰 應 夷 蕤 姑 太⁵⁾應 南 應 南 太 姑 應 蕤 姑 太

5) 「현가궤범」에 ‘汰’로 수록되어 있으나 <국조아악정율> 15장 중 대려궁에 의하면 ‘太’가 맞다.

【 4 】 [卯月] 음력 2월



律中夾鍾 風氣和平 桃之天天 有鳴倉庚
夾潢無林 夾潢仲夾 仲林潢無 汰潢夾林

政恤孤幼 禮會男女 君子行仁 萬物得所
汰潢南林 仲夾潢無 潢無夾仲 潢林仲夾

【 5 】 [辰月] 음력 3월



律中姑洗 維暮之春 工審五庫 后親三盆
姑汰應夷 姑汰蕤姑 蕤夷汰應 汰挾汰姑夷

嘉木交蔭 碧澗漣漪 君子風俗 優哉遊哉
挾汰無夷 蕤姑汰應 汰應姑蕤 汰夷蕤姑

【 6 】 [巳月] 음력 4월



律中仲呂 正陽之月 甫田秀萁 耘耜畢出
仲汰潢南 仲汰林仲 林南汰潢 姑汰仲南

六龍御天 物觀大 有 君子履之 戒在南 无首
姑汰應南 林仲 汰潢 汰潢仲林 汰在南 林仲

律中蕤賓陰根潛藏無平不陂氣數之常
蕤澹汰⁶無蕤澹夷蕤無澹汰仲澹蕤無

姒仲悲峻宇姬愕膠舟君子掩身防微于幽
澹澹潢無夷蕤澹汰澹蕤澹夷無夷蕤

躑躅何物其來翩翩君子色舉天下一有山林

律中夷則 大往小來 碧梧摧榮 寒蟬號哀
夷仲澹潢 夷仲潢 夷仲潢 夷仲潢

– 265 –

【 10 】 [酉月] 음력 8월



律中南呂仲秋之令收斂神功各正性命
南蕤姑汰南蕤應南應汰蕤姑夷蕤南汰

羣動毳毛百果損蒂君子和義平秩庶事
夷蕤浹汰應南蕤姑蕤姑南應蕤汰應南

【 11 】 [戌月] 음력 9월



律中無射天氣摠寒山獸解祭水禽序賓
無林仲汰無林潢無潢汰林仲南林無汰

授衣禦冬教獵練兵君子勵節特立獨行
南林姑汰潢無林仲林仲無潢林汰潢無

【 12 】 [亥月] 음력 10월



律中應鍾二儀閉藏蟬蛰晦彩蟋蟀在牀
應夷蕤浹應夷汰應汰浹夷蕤無夷應浹

龍疑則戰蠓信于屈君子宴息靜中有物
無夷仲浹汰應夷蕤夷蕤應汰夷浹汰應

【 13 】 [中央節] 양력 7월 21일 경

黃鍾之宮 中土是配 節介二候 氣通四季
 黃南林姑 黃南太黃 太姑南林 應南黃姑

無位之位 孰識其尊 君子建中 作極萬民
 應南蕤姑 太黃南林 南林黃太 南姑太黃

<노랫말 해석>

■ <자양금조후사(紫陽琴調候詞)>

【 1 】 자월(子月)

음률이 황종에 들어맞으니 초양이 새로워라.
 온통 열리나니 많고 많은 문이네.
 예는 오준⁷⁾에서 비롯하고, 악은 대음⁸⁾에서 시작하네.
 군자가 심성을 보존하고 길러 천지의 마음⁹⁾을 세우네.

【 2 】 축월(丑月)

음률이 대려에 들어맞으니 양(陽)이 점점 자라나네
 토우¹⁰⁾로써 추위를 떠나보내고 기러기는 북으로 날아가네
 군왕은 나라의 법전을 반포하고 백성은 농사를 계획하네
 군자가 백성 앞에 나아가니 교화의 마음 끝이 없네¹¹⁾

【 3 】 인월(寅月)

음률이 태주에 들어맞으니 음력 정월¹²⁾이 올바르네
 하늘 기운이 내려가고 땅 기운은 올라가네
 주인(濫人)¹³⁾은 목탁을 치며 나라를 크게 조심시키네
 군자가 덕을 바르게 하여 선한 사람 가까이 하고 악한 사람 멀리 하네

【 4 】 묘월(卯月)

음률이 협종에 들어맞으니 바람과 날씨가 따뜻하고 고르네.¹⁴⁾
 복사꽃이 예쁘게 피고 땀꾸기 울음 들려오네.
 정령(政令)으로 고아와 어린아이 구휼하고 예(禮)로는 남녀를 만나게 하네.
 군자가 인의를 행하니 만물이 제자리를 얻네.

【 5 】 진월(辰月)

음률이 고선에 들어맞으니 때는 늦은 봄이라네.
 백공은 창고를 살피고¹⁵⁾ 왕후는 직접 누에고치 실을 뽑네.¹⁶⁾
 아름다운 나무 우거져 그늘을 만들고 푸른 시내 잔물결 일렁이네.
 군자가 바람을 씌면서 여유롭게 노니네.

【 6 】 사월(巳月)

음률이 중력에 들어맞으니 정양¹⁷⁾의 4월이라네.
큰 밭에 잡초 무성하니 농사꾼이 모두 김매러 가네.
여섯 용이 하늘을 날으니¹⁸⁾ 온 백성이 대유¹⁹⁾의 덕을 바라보네.
군자가 덕을 실천하며 우두머리 되지 않고자 조심한다네.²⁰⁾

【 7 】 오월(午月)

음률이 유빈에 들어맞으니 음(陰)의 뿌리가 은밀히 숨었네.
평평하기만 하고 기울지 않음이 없는 것이²¹⁾ 절기(節氣)의 법칙이라네.
사(姒)²²⁾는 높고 큰 집²³⁾을 슬퍼하고 희(姬)²⁴⁾는 아교로 붙인 배²⁵⁾에 놀라네.
군자가 몸을 숨기고 안 보이는 데에서 은미한 것에도 조심하네.

【 8 】 미월(未月)

음률이 임종에 들어맞으니 불같이 뜨거운 철의 막바지네.
무더위는 쇠를 녹일 듯하고 긴 장마는 대지를 적시네.
꿈틀거림은 어떤 것인가? 오는 모양이 가볍게 나는 듯하네.
군자가 기미를 보고 행동하며 둔(屯)괘를 본받아 은둔하네.²⁶⁾

【 9 】 신월(申月)

음률이 이척에 들어맞으니 양은 가고 음이 오네.
벽오동은 시들고 매미는 슬피 우네.
아! 진(晉) 송(宋) 말에는 오랑캐와 화하(華夏)가 자리를 바꾸었네.
군자가 자신을 단속하여 몸은 곤궁하나 도는 넉넉하네.²⁷⁾

【 10 】 유월(酉月)

음률이 남려에 들어맞으니 중추의 절기라네.
신령스런 농사의 결실 거둬들여 각기 성과 명을 바르게 하네.
못짐승들이 털갈이를 하고 온갖 과일 열매꼭지 떨어지네.
군자가 의리에 따라 모든 일을 고르게 질서를 지우네.

【 11 】 술월(戌月)

음률이 무역에 들어맞으니 날씨는 갑자기 추워지네.
산짐승이 제사를 마치고²⁸⁾ 철새가 차례로 찾아보네.
옷을 주어 겨울 추위 막게 하고 사냥을 가르치며 군사를 훈련시키네.
군자가 절조에 힘을 쏟고 우뚝 서서 홀로 행하네.

【 12 】 해월(亥月)

음률이 응중에 들어맞으니 하늘과 땅이 막히고 숨었네.
무지개는 빗줄을 감추고 귀뚜라미는 침상 밑에 있네.
용이 의심하니 싸움을 벌이고²⁹⁾ 자벌레는 펼치고자 몸을 움츠리네³⁰⁾.
군자가 편안히 쉬며 고요한 가운데서 만물의 법칙을 보전하네.

【 13 】 중앙절(中央節)

황종의 궁은 중토를 짝으로 삼네.
절후는 여름과 가을 사이이며 기운은 네 계절에 관통하네.
무위(無位)의 자리여! 누가 그 존귀함을 알 것인가?
군자가 중정의 도를 세워 만민에게 표준을 만들어 주네.

- 7) 오준(汙尊) : 오준(汚罇)으로도 쓴다. 구덩이 술잔이라는 뜻으로서, 고대에는 땅을 파서 구덩이를 만들고 술을 담은 술둥이로 삼았다. 『예기·예운』에 보인다.
- 8) 대음(大音) : 지극히 큰 소리는 궁상이 구별되지 않아 마치 소리가 없는 것과 같다고 한다.
- 9) 천지(天地)의 마음 : 천지가 만물을 낳는 마음을 말한다. 『주역(周易)』의 64괘(卦)를 열두 달에 배속시킬 때 양효(陽爻) 하나가 처음 생긴 복괘(復卦)가 동지(冬至)에 해당된다. 복괘 단사(象辭)에 “복괘를 통해, 대체로 천지의 마음을 볼 수 있을 것이다.[復其見天地之心乎]” 하였는데, 정전(程傳)에 “일양(一陽)이 아래에서 회복됨은 바로 천지가 만물을 낳는 마음이다.” 하였다.
- 10) 토우(土牛) : 진흙으로 만든 소. 고대에는 음력 12월에 토우를 만들어서 음기(陰氣)를 제거하였다. 나중에는, 입춘 때에 토우를 만들어서 농사를 권장하여, 농사의 시작을 상징하게 되었다.
- 11) 교사무궁(敎思無窮) : 『주역』「임(臨)괘」의 ‘상왈(象曰)’에 보인다. 임괘는 두 양(陽)이 밑에 생긴 것으로 12월의 괘이다.
- 12) 음력 정월 : 『주역』「태괘」에 해당한다.
- 13) 주인(主人) : 고대에 제왕이 민정을 파악하기 위해 파견하는 사신을 가리킨다. 주인은 해마다 초봄에 목탁을 치고 길을 다니면서 들리는 노래들을 수집하였다.
- 14) 풍기화평(風氣和平) : 음력 2월의 날씨이고 『주역』「대장괘」에 해당한다.
- 15) 백공에게 창고를 살피게 하고 : 『예기』「월령」에 “이 달에 사공(司空)의 부하들에게 백공을 시켜 오고의량을 살피도록 한다.[是月也 命工師 令百工審五庫之量]”고 하였다. 오고는 다섯 개의 자재 창고를 가리킨다.
- 16) 왕후는 직접 누에고치 실을 뽑네 : 원문은 삼분(三盆)인데, 삼분수(三盆水)의 준말이다. 고치(繭)를 동이[盆]에 담아 손으로 세 차례 적셔서 세 번 실을 뽑는 일이다. 『禮記』「祭義」에 “길일이 되면 왕후는 그 누에고치에서 실을 뽑는데, 물 쟁반에 손을 세 차례 담근다.[及良日 夫人纁 三盆手.]”고 하였다.
- 17) 정양(正陽) : 순양(純陽)과 같다.
- 18) 여섯 용이 하늘을 날으니 : 『주역(周易)』「건괘(乾卦)」의 육효(六爻)를 가리킨다. 『주역』「단전(彖傳)」에 “때로 육룡을 타고 하늘을 다스린다.[時乘六龍以御天]” 하였는데, 이는 성인(聖人)이 나와 세상을 다스림을 뜻한다.
- 19) 대유(大有) : 『주역』 64괘의 하나. 불[火]이 천상(天上)에 있어 사방을 널리 비추므로, 성대(盛大)와 풍유(豐有)를 상징한다.
- 20) 우두머리가 되지 않으려고 조심하네 : 「건(乾)괘」에 “용구는 여러 용들을 보니 우두머리가 되지 않는 것이 길하다.[用九見羣龍无首吉]”고 하였다.
- 21) 평평하기만 …… 없는 것이 : 『주역』「태(泰)괘」에 보인다.
- 22) 사(姒) : 우(禹) 임금의 성.
- 23) 높고 큰 집 : 담장을 아로새기고 높고 큰 집을 짓는데[雕牆峻宇]는 말에서 나온 것으로, 방탕하고 사치한 생활을 뜻하는데 우 임금이 경계한 말이다. 『서경』「오자지가(五子之歌)」에, “안으로 여색에 빠지거나 밖으로 사냥만 좋아하거나 술을 좋아하거나 음악을 즐기거나 높고 큰 집을 짓거나 담장을 아로새기는 일 중에 한 가지만 있어도 망하지 않는 경우는 없다.[內作色荒 外作禽荒 甘酒嗜音 峻宇雕牆 有一於此 未或不亡]”라고 하였다.
- 24) 희(姬) : 주(周) 왕실의 성.
- 25) 아교로 불인 배교주(膠舟) : 주(周) 소왕(昭王)이 51년 동안 재위하면서 덕을 잃어 사람들에게 미움을 받은 나머지 사람들이 아교로 불인 배(膠舟)를 만들어 바치자 소왕이 그 배를 타고 한수(漢水)를 건너다가 배가 분해되는 바람에 물에 빠져 죽은 사건을 말한다.
- 26) 둔(屯)괘를 본받아 온둔하네 : 원문은 ‘天下有山’이다. 천(天)아래에 산(山)이 있는 괘가 둔(屯)괘이다. 온둔 생활을 해야 형통하는 괘이다.
- 27) 몸은 곤궁…… 넉넉하네 : 비(否)괘와 태(泰)괘의 뜻을 각각 말한다.

2. 시가(詩歌)

1) 율시(律詩)

(1) 칠언율시(七言律詩) 12편[12調]

【 1 】 황종각조(黃鍾角調)

제1연 [首聯]

姑 黃 姑 林 蕤 太 姑 姑 林 姑 黃 太 蕤 姑
角 宮 角 徵 變徵 商 角 角 徵 角 宮 商 變徵 角

제2연

蕤 太 蕤 南 林 姑 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 林 蕤
變徵 商 變徵 羽 徵 角 變徵 變徵 羽 變徵 商 角 徵 變徵

제3연

林 姑 林 應 南 蕤 林 林 應 林 姑 蕤 南 林
徵 角 徵 變宮 羽 變徵 徵 徵 變宮 徵 角 變徵 羽 徵

제4연 [尾聯]

姑 林 姑 黃 太 蕤 姑 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑
角 徵 角 宮 商 變徵 角 角 宮 角 徵 變徵 商 角

- 28) 산짐승이 제사를 마치고 : 『예기』 「왕제」에 “승냥이가 짐승을 제사지내는 절기가 지난 뒤에야 사냥을 한다.”[豺祭獸然後田獵]는 말이 있다.
- 29) 용이...벌이고 : 『주역』 「곤괘」 상육(上六)에 “용이 들에서 싸우니 그 피가 검고 누렇다”[龍戰于野 其血玄黃]이라는 말이 있고, 문언(文言)에는 “음이 양을 의심하니 반드시 싸움을 벌인다”[陰疑於陽必戰]는 말이 있다.
- 30) 자벌레는...움츠리네 : 『주역』 「계사」에 “자벌레가 몸을 움츠리는 것은 펴기 위한 것이다”[尺蠖之屈 以求信也]라는 말이 있다.

【 2 】 대려각조(大呂角調)



中 大 中 夷 林 夾 中 中 夷 中 大 夾 林 中



林 夾 林 無 夷 仲 林 林 無 林 夾 中 夷 林



夷 中 夷 潢 無 林 夷 夷 潢 夷 中 林 無 夷



中 夷 中 大 夾 林 中 中 大 中 夷 林 夾 中

【 3 】 태주각조(太簇角調)



蕤 太 蕤 南 夷 姑 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 夷 蕤



夷 姑 夷 應 南 蕤 夷 夷 應 夷 姑 蕤 南 夷



南 蕤 南 汰 應 夷 南 南 汰 南 蕤 夷 應 南



蕤 南 蕤 太 姑 夷 蕤 蕤 太 蕤 南 夷 姑 蕤

【 4 】 협종각조(夾鍾角調)



林 夾 林 無 南 中 林 林 無 林 夾 中 南 林

南 中 南 潢 無 林 南 南 潢 南 中 林 無 南

無 林 無 汰 潢 南 無 無 汰 無 林 南 潢 無

林 無 林 夾 中 南 林 林 夾 林 無 南 中 林

【 5 】 고선각조(姑洗角調)




夷 姑 夷 應 無 蕤 夷 夷 應 夷 姑 蕤 無 夷

無 蕤 無 汰 應 夷 無 無 汰 無 蕤 夷 應 無

應 夷 應 浹 汰 無 應 應 浹 應 夷 無 汰 應

夷 應 夷 姑 蕤 無 夷 夷 姑 夷 應 無 蕤 夷

【 6 】 증려각조(中呂角調)



南 中 南 潢 應 林 南 南 潢 南 中 林 應 南

應 林 應 汰 潢 南 應 應 汰 應 林 南 潢 應

潢 南 潢 沽 汰 應 潢 潢 沽 潢 南 應 汰 潢

南 潢 南 中 林 應 南 南 中 南 潢 應 林 南

【 7 】 유빈각조(蕤賓角調)



無 蕤 無 汰 潢 夷 無 無 汰 無 蕤 夷 潢 無

潢 夷 潢 挾 汰 無 潢 潢 挾 潢 夷 無 汰 潢

汰 無 汰 沖 挾 潢 汰 汰 沖 汰 無 潢 挾 汰

無 汰 無 蕤 夷 潢 無 無 蕤 無 汰 潢 夷 無

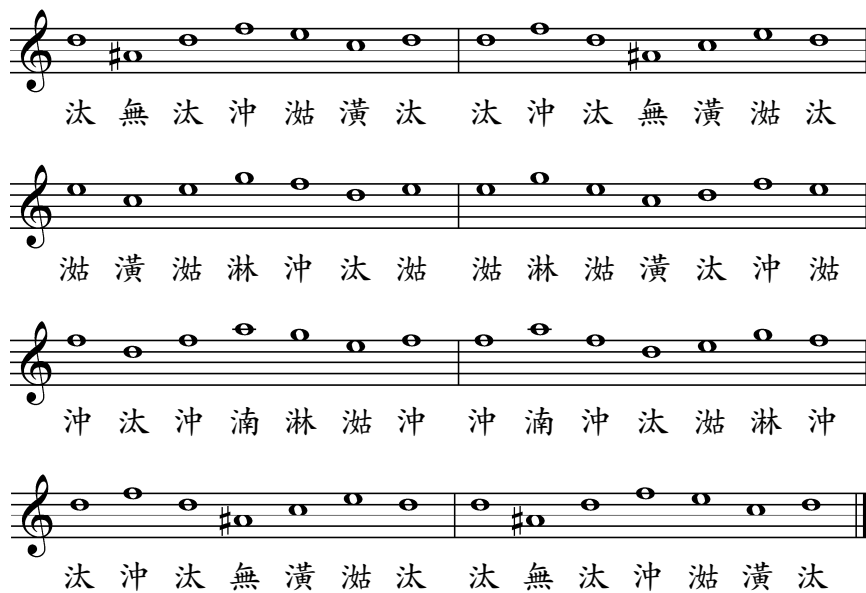
【 8 】 임종각조(林鍾角調)

【 10 】 남려각조(南呂角調)



汰 南 汰 湍 浹 應 汰 汰 湍 汰 南 應 浹 汰
 浹 應 浹 湍 湍 汰 浹 浹 湍 浹 應 汰 湍 浹
 湍 汰 湍 湍 湍 浹 浹 湍 湍 湍 汰 浹 湍 湍
 汰 湍 汰 南 應 浹 汰 汰 南 汰 湍 浹 應 汰

【 11 】 무역각조(無射角調)



汰 無 汰 沖 湍 潢 汰 汰 沖 汰 無 潢 湍 汰
 湍 潢 湍 淋 沖 汰 湍 湍 淋 湍 潢 汰 沖 湍
 沖 汰 沖 湍 淋 湍 沖 沖 湍 沖 汰 湍 淋 沖
 汰 沖 汰 無 潢 湍 汰 汰 無 汰 沖 湍 潢 汰

【 12 】 음종각조(應鍾角調)



浹 應 浹 澁 沖 汰 浹 浹 澁 浹 應 汰 沖 浹



沖 汰 沖 洩 澁 浹 沖 沖 洩 沖 汰 浹 澁 沖



澁 浹 澁 漁 洩 沖 澁 澁 漁 澁 浹 沖 洩 澁



浹 澁 浹 應 汰 沖 浹 浹 應 浹 澁 沖 汰 浹

(2) <명도선생술회시(明道先生述懷詩)>³¹⁾ (칠언율시)

[A] 7언 ㉠ 7언 ㉡

제1연

閑來無事不從容 睡覺東窗日已紅
 姑黃姑林蕚太姑 姑林姑黃太蕚姑

[B] 7언 ㉠' 7언 ㉡'

제2연

萬物靜觀皆自得 四時佳興與人同
 蕚太蕚南林姑蕚 蕚南蕚太姑林蕚

[C] 7언 ㉠" 7언 ㉡"

제3연

道通天地有形外 思入風雲變態中
 林姑林應南蕚林 林應林姑蕚南林

[D] 7언 ㉠ 7언 ㉡

제4연

富貴不淫貧賤樂 男兒到此始豪雄
 姑林姑黃太蕚姑 姑黃姑林蕚太姑

<노랫말 해석>

■ 「명도선생술회시(明道先生述懷詩)」

한가하매 조용하지 아니한 일이 없고 잠 깨니 동쪽 창에는 해 이미 붉게 떴네.
 만물을 조용히 살펴보니 모두 나름대로 살고 있고 네 계절의 좋은 흥취를 사람과 함께 누린다.
 도는 하늘과 땅의 형체 밖으로 통하고 생각은 바람 불고 구름 이는 변화 속으로 들어가네.
 부귀해도 지나치지 않고 빈천해도 즐거우니³²⁾ 사내가 이 경지에 이르면 큰 인물이라.

31) 시의 원 제목은 「추일우성(秋日偶成)」이다.

32) 부귀해도...즐거우니 : 『논어』

(3) <강절선생동지음(康節先生冬至吟)> (오언율시)

[A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

冬 至 子 之 半 天 心 無 改 移
姑 黃 太 蕤 姑 姑 林 蕤 太 姑

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉡'

제2연

一 陽 初 動 處 萬 物 未 生 時
蕤 太 姑 林 蕤 蕤 南 林 姑 蕤

[C] 5언 ㉠'' 5언 ㉡''

제3연

玄 酒 味 方 淡 大 音 聲 正 希
林 姑 蕤 南 林 林 應 南 蕤 林

[D] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제4연

此 言 如 不 信 更 請 問 庖 犧
姑 林 蕤 太 姑 姑 黃 太 蕤 姑

<노랫말 해석>

■ 「강절선생동지음(康節先生冬至吟)」

동짓날 자정 하늘의 마음은 변하지 않아,
하나의 양이 처음 움직이는 자리, 만물이 아직 생겨나기 전의 시간.
현주³³⁾의 맛은 바야흐로 담박하고, 큰 소리는 정말 잘 들리지 않네.
이 말을 못 믿겠으면 복희씨에게 다시 물어보라.

33) 현주(玄酒) : 물을 말한다.

2) 절구(絶句)

(1) <강절선생모춘음(康節先生暮春吟)> (칠언절구)

제1구 [A] (내) 7언 ㉠ 제2구 [B] (외) 7언 ㉡'

제1연 [上聯]

林 下 居 常 睡 起 遲 那 堪 車 馬 近 來 稀
 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑 蕤 南 蕤 太 姑 林 蕤

제3구 [C] (외) 7언 ㉢'' 제4구 [D] (외) 7언 ㉠

제2연 [下聯]

春 深 晝 永 簾 垂 地 庭 院 無 風 花 自 飛
 林 應 林 姑 蕤 南 林 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑

<노랫말 해석>

■ 「강절선생모춘음(康節先生暮春吟)」

숲에서 늘 살며 느지막히 일어나노니 하물며 요즘에는 찾아오는 손님도 없음에라.
 봄 깊어 낮이 길어지니 주렴은 땅까지 드리워지고, 마당엔 바람 없어도 꽃잎 스스로 날리네.

(2) <회암선생자양금명(晦菴先生紫陽琴銘)> (칠언절구)

제1구 [A] (내) 7언 ㉠ 제2구 [B] (외) 7언 ㉡'

제1연 [上聯]

養 君 中 和 之 正 性 禁 爾 忿 欲 之 邪 心
 姑 黃 姑 林 姑 蕤 姑 蕤 南 蕤 太 蕤 姑 蕤

제3구 [C] (외) 7언 ㉢'' 제4구 [D] (외) 7언 ㉠

제2연 [下聯]

乾 坤 無 言 物 有 則 我 獨 與 子 鈞 其 深
 林 應 林 姑 蕤 南 林 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑

—<노랫말 해석>—

■ 「회암선생자양금명(晦菴先生紫陽琴銘)」

그대 중화의 바른 성품을 길러 그대 분노하고 욕망하는 삿된 마음을 금하라.
천지는 말이 없으나 사물에는 법칙이 있으니 나 홀로 그대와 함께 그 깊은 뜻을 닦으리라.

(3) <회암선생운곡시(晦庵先生雲谷詩)> (오언절구)

제1구 [A] (내) 5언 ㉠ 제2구 [B] (외) 5언 ㉡'

제1연 [上聯]



寒 雲 無 四 時 散 漫 此 山 谷
姑 黃 太 蕤 姑 蕤 南 林 姑 蕤

제3구 [C] (외) 5언 ㉢" 제4구 [D] (외) 5언 ㉠

제2연 [下聯]



幸 乏 霖 雨 姿 何 妨 媚 幽 獨
林 應 南 蕤 林 姑 黃 太 蕤 姑

—<노랫말 해석>—

■ 「회암선생운곡시(晦庵先生雲谷詩)」

찬 구름은 계절을 가리지 않고 이 산골짜기 여기저기 넘쳐흐르네..
다행히 장마비 내리는 모습 적으니 유독³⁴⁾에게 아양 떨기에 무슨 문제 있겠는가.

34) 유독(幽獨) : 세상을 벗어나 깊은 산골짜기에 홀로 사는 은자를 말한다.

3) 배율(排律)

(1) <회암선생수모시(晦菴先生壽母詩)> (칠언배율)

제1연

A 7언 ㉠ 7언 ㉡

秋 風 蕭 爽 天 氣 涼 此 日 何 日 升 斯 堂
姑 黃 姑 林 薤 太 姑 姑 林 姑 黃 太 薤 姑

제2연

B 7언 ㉠' 7언 ㉡'

堂 中 老 人 壽 而 康 紅 顏 綠 鬢 雙 瞳 方
薤 太 薤 南 林 姑 薤 薤 南 薤 太 姑 林 薤

제3연

C 7언 ㉠'' 7언 ㉡''

家 貧 兒 癡 但 深 藏 五 年 不 出 門 庭 荒
林 姑 林 應 南 薤 林 林 應 林 姑 薤 南 林

제4연

B 7언 ㉠' 7언 ㉡'

竈 陘 十 日 九 不 湯 豈 辨 甘 脆 陳 壺 觴
薤 太 薤 南 林 姑 薤 薤 南 薤 太 姑 林 薤

제5연

C 7언 ㉠'' 7언 ㉡''

低 頭 包 羞 汗 如 漿 老 人 此 心 久 已 忘
林 姑 林 應 南 薤 林 林 應 林 姑 薤 南 林

제6연

B 7언 ㉠' 7언 ㉡'

一 笑 謂 汝 庸 何 傷 人 間 榮 耀 豈 可 常
薤 太 薤 南 林 姑 薤 薤 南 薤 太 姑 林 薤

제7연

7언 ㉠" 7언 ㉡"

惟有道義思無疆 勉勵汝節彌堅剛
林姑林應南蕤林 林應林姑蕤南林

제8연

7언 ㉠' 7언 ㉡'

熹前再拜謝阿娘 自古作善天降祥
蕤太蕤南林姑蕤 蕤南蕤太姑林蕤

제9연

7언 ㉢ 7언 ㉠

但願年年似今日 老萊母子俱徜徉
姑林姑黃太蕤姑 姑黃姑林蕤太姑

<노랫말 해석>

■ 「회암선생수모시(晦菴先生壽母詩)」

가을바람 서늘하고 날씨는 쌀쌀한데 오늘이 무슨 날이기에 이 대청에 올랐는가.
대청에 앉은 노인은 오래 살고 건강하여 붉은 뺨 질푸른 귀밑머리에 두 눈동자 반듯하네.
집이 가난하고 아이가 어리석어 그저 깊이 숨어지내 다섯 해 동안 문을 나가지 않으니 마당이 황량하네.
부뚜막에는 열흘에 나흘은 불 때지 못하니 달고 부드러운 음식 어찌 마련하여 그릇에 채우겠는가.
고개 숙인채 부끄러워하며 물 흐르듯 땀 흘리는데 노인은 이런 마음 잊은 지 오래라.
웃으며 말하길, 너 어찌 마음 아파하느냐 사람 세상의 영화가 어찌 영원할 수 있겠느냐.
그저 도의가 있을 뿐임을 끝없이 생각하며 너의 절조를 힘써 닦아 더욱 굳건하게 하라 하시니
희³⁵⁾는 그 앞에서 두번 절하며 어머니께 고마워하네. 예로부터 선을 행하면 하늘이 상서로움을 내리나니
그저 바라옵건대 해마다 오늘처럼 지내시며 노래자³⁶⁾의 모자처럼 함께 살기를 바랄 뿐입니다.

35) 희(熹) : 주희(朱熹) 본인을 가리킨다.

36) 노래자(老萊子) : 중국 춘추시대 초(楚)나라 사람으로 효성이 지극하여, 일흔 살의 나이에도 색동옷을 입고 어린아이의 놀이를 하여 아버지를 기쁘게 하였다고 한다. 『小學』 「稽古」

(2) <회암선생원유편(晦菴先生遠游篇)> (오언배율)

제1연

[A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

舉坐且停酒聽我歌遠遊
姑黃太蕤姑姑林蕤太姑

제2연

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉡'

遠游何所至咫尺視九州
蕤太姑林蕤蕤南林姑蕤

제3연

[C] 5언 ㉠'' 5언 ㉡''

九州何茫茫環海以爲壘
林姑蕤南林林應南蕤林

제4연

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉡'

上有孤鳳翔下有神駒驤
蕤太姑林蕤蕤南林姑蕤

제5연

[C] 5언 ㉠'' 5언 ㉡''

孰能不憚遠爲我遊其方
林姑蕤南林林應南蕤林

제6연

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉡'

爲子奉尊酒擊鉢歌慨慷
蕤太姑林蕤蕤南林姑蕤

제7연

[C] 5언 ㉠" 5언 ㉢"

送子臨大路 寒日爲無光
林姑薤南林 林應南薤林

제8연

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉢'

悲風來遠壑 執手空徊徨
薤太姑林薤 薤南林姑薤

제9연

[C] 5언 ㉠" 5언 ㉢"

問子何所之 行矣戒關梁
林姑薤南林 林應南薤林

제10연

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉢'

世路百險艱 出門始憂傷
薤太姑林薤 薤南林姑薤

제11연

[C] 5언 ㉠" 5언 ㉢"

東征憂暘谷 西遊畏半腸
林姑薤南林 林應南薤林

제12연

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉢'

南轅犯癘毒 北駕風製裳
薤太姑林薤 薤南林姑薤

제13연

[C] 5언 ㉞" 5언 ㉞"

願子治堅車 躡險摧其剛
林姑蕤南林 林應南蕤林

제14연

[B] 5언 ㉞' 5언 ㉞'

峨峨旣不支 瑣瑣誰能當
蕤太姑林蕤 蕤南林姑蕤

제15연

[C] 5언 ㉞" 5언 ㉞"

朝登南極道 莫宿臨太行
林姑蕤南林 林應南蕤林

제16연

[B] 5언 ㉞' 5언 ㉞'

睥睨卽萬里 超忽凌八荒
蕤太姑林蕤 蕤南林姑蕤

제17연

[D] 5언 ㉞ 5언 ㉞

無爲雙雙者 終日守空堂
姑林蕤太姑 姑黃太蕤姑

■ 「회암선생원유편(晦菴先生遠游篇)」

모두들 술 마시기를 멈추고 내가 부르는 원유가³⁷⁾를 들으라.
 멀리 간다면 어디까지 가는가 구주³⁸⁾를 지척으로 여기네.
 구주는 얼마나 아득한가 빙 둘러싼 바다를 경계로 삼네.
 위로는 외로운 봉새가 날고 아래로는 천리마가 뛰어 오르네.
 누가 멀리 가기를 꺼리지 않고 날 위해 그 곳에 다녀올 수 있겠는가.
 그대에게 잔을 올리고 칼집을 두드리며 강개하게 노래하네.
 그대를 배웅하러 큰 길에 나서니 차가운 해는 빛을 잃었네.
 비감한 바람이 먼 골짜기에서 불어오는데 손을 잡고 괜히 어슬렁거리네.
 그대 어디 가느냐고 물어보노니 가거든 관문과 다리를 조심할지어다.
 세상에는 온갖 험하고 어려운 일들 많아 문을 나서면 근심하기 시작하네.
 동쪽으로 가면서는 해가 뜨는 곳을 걱정하고 서쪽으로 가면서는 구절양장(九折羊腸)을 두려워하네.
 남쪽으로 수레 몰면 풍토병에 걸리고 북쪽으로 수레 몰면 바람이 옷 속에 스미네.
 그대 단단한 수레 마련하여 험한 곳 지나며 그 강한 기세를 꺾으라.
 높은 산도 그 기세를 유지하지 못하면 저 자잘한 것들이 누가 맞설 수 있겠는가.
 아침에는 남쪽 끝으로 가는 길에 올랐다가 저녁에는 태행산³⁹⁾에 오르라.
 결눈질해서 보면 바로 만 리나 되지만 문득 벗어나면 세상 끝을 넘어서네.
 하지 말지니, 비틀거리는 사람 되어 하루 내내 빈 집만 지키는 일 따위는.

37) 원유가(遠遊歌) : 멀리 여행을 떠나는 일을 읊은 노래를 말한다.

38) 구주(九州) : 전체 중국 땅을 말한다.

39) 태행산 : 중국 하남성과 산서성 경계에 있는 산으로 길이 몹시 험준하다.

(3) <회암선생복괘찬(晦庵先生復卦贊)> (사언배율)

제1연

[A] 4언 ㉠ 4언 ㉡



萬物職職其生不窮
姑黃姑林姑林姑黃

제2연

[B] 4언 ㉠' 4언 ㉡'



孰其尸之造化爲工
蕤太蕤南蕤南蕤太

제3연

[C] 4언 ㉠'' 4언 ㉡''



陰闔陽關一靜一動
林姑林應林應林姑

제4연

[B] 4언 ㉠' 4언 ㉡'



於穆無疆全體妙用
蕤太蕤南蕤南蕤太

제5연

[C] 4언 ㉠'' 4언 ㉡''



奚獨於斯潛陽壯陰
林姑林應林應林姑

제6연

[B] 4언 ㉠' 4언 ㉡'



而曰昭哉此天地心
蕤太蕤南蕤南蕤太

제7연

[C] 4언 ㉞" 4언 ㉞"

盖翕無餘斯闢之始
林姑林應林姑

제8연

[B] 4언 ㉞' 4언 ㉞'

生意蓊然具此全美
蕤太蕤蕤南蕤南蕤太

제9연

[C] 4언 ㉞" 4언 ㉞"

其在于人曰性之仁
林姑林應林應林姑

제10연

[B] 4언 ㉞' 4언 ㉞'

斂藏方寸包括無垠
蕤太蕤蕤南蕤南蕤太

제11연

[C] 4언 ㉞" 4언 ㉞"

有茁其萌有惻其隱
林姑林應林應林姑

제12연

[B] 4언 ㉞' 4언 ㉞'

于以充之四海其準
蕤太蕤蕤南蕤南蕤太

제13연

[C] 4언 ㉞" 4언 ㉞"

曰惟茲今眇綿之閒
林姑林應林應林姑

제14연

[B] 4언 ㉑' 4언 ㉒'

是用齋戒掩身閉關
蕤太蕤南蕤南蕤太

제15연

[C] 4언 ㉑'' 4언 ㉒''

仰止義圖稽經協傳
林姑林應林應林姑

제16연

[X] 4언 ㉑'''[박환] 4언 ㉒'''[박환]

敢贊⁴⁰⁾一辭以詔無倦
林姑黃姑黃姑林姑

<노랫말 해석>

■ 「회암선생복괘찬(晦庵先生復卦贊)」

많고 많은 온갖 것들 그 생겨남은 끝이 없네
누가 이를 주관하는가 조화가 만든 것이라
음은 닫고 양은 열며 한번 고요하고 한번 움직여
조화가 끝이 없네 전체의 묘한 작용이
어찌 이것 뿐이겠는가 양을 숨기고 음을 성하게 하니
밝구나 이것이 하늘과 땅의 마음으로
남김없이 다 덮었네 이것이 처음 열리니
살리는 뜻이 무성하여 이 온전한 아름다움 갖추었네
그것이 사람에게 있으면 본성의 인이라 하는데
마음에 거두어 담고 포괄하여 끝이 없네
그것이 싹트니 측은지심이 있어
이를 가득 채우니 온 세상이 이를 따르네
말하노니 바로 지금 아득히 먼 곳에서
이로써 재계하여 몸을 가리고 문을 닫고서
복희의 그림⁴¹⁾을 우러러보고 경(經)을 살피고 전(傳)을 참고하여
감히 찬송하는 글을 하나 지어 하늘의 운행에는 게으름 없음을 밝히노라.

40) 敢贊 : 초간본은 '聽替'이나 중간본에 의거하여 고쳤다.

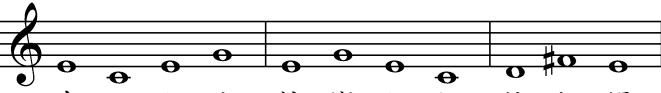
41) 복희의 그림[義圖] : 복희씨가 그렸다고 하는 팔괘(八卦)를 말한다.

4) 사(詞) · 부(賦)

(1) <회암선생초은조(晦菴先生招隱操)> 2장 (사)

1 [A] 4언 ㉠ 4언 ㉡ 3언 ㉢

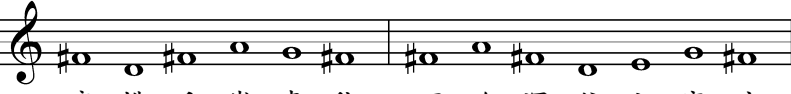
제1행



南 山 之 幽 桂 樹 之 稠 枝 相 繆
姑 黃 姑 林 姑 林 姑 黃 太 蕤 姑

[B] 6언(4+2) ㉠' 7언 ㉢'


제2행



高 拂 千 崖 素 秋 下 臨 深 谷 之 寒 流
蕤 太 蕤 南 林 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 林 蕤

[C] (내) 9언 ㉠''


제3행



王 孫 何 處 盤 桓 久 淹 留
林 姑 林 應 姑 應 南 蕤 林

2 [B] 8언(5+3) ㉠' 8언(4+4) ㉢'

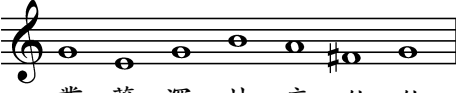
제4행



聞 說 山 中 虎 豹 晝 啤 聞 說 山 中 熊 羆 夜 咆
蕤 太 蕤 南 林 蕤 姑 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 蕤 林 蕤

[C] (내) 7언 ㉠''


제5행



叢 薄 深 林 鹿 呦 呦
林 姑 林 應 南 蕤 林

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉢'

제6행



攔 猴 與 君 居 山 鬼 伴 君 遊
蕤 太 姑 林 蕤 蕤 南 林 姑 蕤

제7행

[C] 6언(4+2) ㉠" 7언 ㉡"

君 獨 胡 爲 自 聊 歲 云 暮 矣 將 焉 求
林 姑 林 應 南 林 林 應 林 姑 蕤 南 林

제8행

[D] (외) 9언 ㉠

思 君 不 見 我 心 徒 離 憂
姑 黃 姑 林 黃 林 蕤 太 姑

<노랫말 해석>

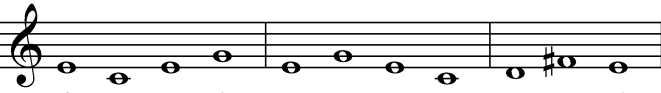
■ 「회암선생초은조(晦菴先生招隱操)」

- ① 남산 깊은 곳 계수나무 뽕뽕하여 나뭇가지 뒤엎혀 있네.
천 길 절벽 위의 가을 하늘을 높이 휘젓고 아래로는 깊은 골짜기에 맑은 물을 굽어보네.
왕손(王孫)은 어디서 배회하며 오래 머물러 있나.
- ② 산 속의 호랑이와 표범은 낮에 울부짖는다는 말도 듣고,
산 속의 곰과 큰 곰 밤은 밤에 울부짖는다는 말도 들었네.
뽕뽕한 깊은 숲에 사슴이 우우 울고,
원숭이는 그대와 함께 살고 있으며, 산의 귀신이 그대와 함께 노니는데,
그대는 어찌 홀로 즐거워하는가. 한 해가 저물어 가는데 어디에서 찾을 것인가.
그대 그리워도 보지 못하니 내 마음 근심만 가득하네.

(2) <반초은조(反招隱操)> 2장 (사)

1 [A] 4언 ㉓ 4언 ㉔ 3언 ㉕


제1행



南 山 之 中 桂 樹 秋 風 雲 冥 濛
姑 黃 姑 林 姑 林 姑 黃 太 蕤 姑

[B] 6언(4+2) ㉖' 7언 ㉗'


제2행



下 有 寒 棲 老 翁 木 食 澗 飲 迷 春 冬
蕤 太 蕤 南 林 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 林 蕤

[C] (내) 9언 ㉘"


제3행



此 間 此 樂 優 游 渺 何 窮
林 姑 林 應 姑 應 南 蕤 林

2 [B] 8언(5+3) ㉙' 8언(4+4) ㉚'


제4행



我 愛 陽 林 春 葩 晝 紅 我 愛 陰 崖 寒 泉 夜 淙
蕤 太 蕤 南 林 蕤 姑 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 蕤 林 蕤

[C] (내) 7언 ㉛"


제5행



竹 栢 含 烟 悄 青 蔥
林 姑 林 應 南 蕤 林

[B] 5언 ㉜' 5언 ㉝'

제6행



徐 行 發 清 商 安 坐 撫 枯 梧
蕤 太 姑 林 蕤 蕤 南 林 姑 蕤

제7행

6언(4+2) ㉞" 7언 ㉞"

不問簞瓢累空但抱明月甘長終
林姑林應南林林應林姑蕤南林

제8행

D (외) 9언 ㉞

人間雖樂此心與誰同
姑黃姑林黃林蕤太姑

<노랫말 해석>

■ 「반초은조(反招隱操)」

- ① 남산에서는 계수나무에 가을바람 불고 구름 짙은데,
그 아래 쓸쓸히 지내는 늙은이 있어, 나무열매 따먹고 골짜기 냇물 마시며 세월 가는 줄 모르네.
여기 이 즐거움 실컷 누리매 아득히 어찌 끝이 있겠는가.
- ② 내가 양지바른 숲을 사랑하니 낮에는 봄꽃 붉고,
내가 그늘진 절벽을 좋아하니 밤에는 차가운 샘물 졸졸거리네.
대나무 잣나무에는 안개 끼고 푸른 산은 고요하네.
느릿느릿 걸으며 청상⁴²⁾의 소리 내고, 편안히 앉아 마른 오동나무⁴³⁾ 어루만지네.
단표⁴⁴⁾와 누공⁴⁵⁾ 따지지 않고, 그저 밝은 달을 품고 기꺼이 오래도록 누리다 죽으리.
사람 세상이 비록 즐겁다 해도 이 마음 누가 함께 하리오.

42) 청상(淸商) : 음을 가리키기도 하고, 가을바람을 가리키기도 하는데, 아래의 현악기와 연관 지워 보면 음으로 보는 것이 옳을 듯하다.

43) 마른 오동나무(枯梧) : 오동나무로 만든 금(琴) 등의 현악기를 가리킨다.

44) 단표(簞瓢) : 밥을 담은 대그릇과 물을 뜨는 표주박이라는 뜻으로 가난한 살림살이를 가리킨다. 『논어』 「옹야」의 “어질구나, 회야! 한 대그릇의 밥과 한 표주박의 물로 누추한 시골에서 사는데, 다른 사람은 그 걱정을 견디지 못하건만, 회는 그 즐거움을 바꾸지 않으니, 어질구나, 회야!”[賢哉回也 一簞食 一瓢飲 在陋巷 人不堪其憂 回也不改其樂 賢哉回也]라는 구절에서 나온 말이다.

45) 누공(累空) : 쌀 독이 자주 빈다는 뜻으로 가난한 살림살이를 가리킨다. 『논어』 「선진」의 “회는 도에 거의 가까우나 자주 쌀 독이 비었다[回也 其庶乎 屢空]”는 구절에서 나온 말이다.

(3) <회암선생감춘부(晦菴先生感春賦)> (부)

제1연

A 6언(3+1+2) ㉠ 6언(3+1+2) ㉢

觸世塗之幽險兮 攬余轡其安之
姑黃林姑蕤姑 " 姑林黃姑太姑

제2연

B 6언(3+1+2) ㉠' 6언(3+1+2) ㉢'

慨埋輪而繫馬兮 指故山以爲期
蕤太南蕤林蕤 " 蕤南太蕤姑蕤

제3연

C 6언(3+1+2) ㉠" 7언(3+1+3) ㉢"

仰皇鑑之昭明兮 眷余衷其猶未替
林姑應林南林 " 林應姑林蕤南林

제4연

B 6언(3+1+2) ㉠' 6언(3+1+2) ㉢'

抑重巽於旣申兮 徇耕野之初志
蕤太南蕤林蕤 " 蕤南太蕤姑蕤

제5연

C 6언(3+1+2) ㉠" 6언(3+1+2) ㉢"

自余之旣還歸兮 畢藏英而發春
林姑應林南林 " 林應姑林蕤林

제6연

B 6언(3+1+2) ㉠' 6언(3+1+2) ㉢'

潛林廬以靜處兮 閒蓬戶其無人
蕤太南蕤林蕤 " 蕤南太蕤姑蕤

제7연

C 6언(3+1+2) ㉠" 6언(3+1+2) ㉢"

披塵編以三復兮 悟往哲之明訓
林姑應林南林 " 林應姑林蕤林

제8연

[B] 6언(3+1+2) (a)' 6언(3+1+2) (b)'

嗒掩卷而忘言兮 納遐情於方寸
蕤太南蕤林蕤 " 蕤南太蕤姑蕤

제9연

[C] 7언(4+1+2) (a)" 7언(4+1+2) (b)"

朝吾屣履而歌商兮 夕又廣之以清琴
林姑林應林南林 " 林應林姑林蕤林

제10연

[B] 7언(4+1+2) (a)' 7언(4+1+2) (b)'

夫何千載之遙遙兮 乃獨有會於余心
蕤太蕤南蕤林蕤 " 蕤南蕤太蕤姑蕤

제11연

[C] 6언(3+1+2) (a)" 6언(3+1+2) (b)"

忽嚶鳴其悅豫兮 仰庭柯之蔥蒨
林姑應林南林 " 林應林姑林蕤林

제12연

[B] 6언(3+1+2) (a)' 6언(3+1+2) (b)'

悼芳月之旣徂兮 思美人而不見
蕤太南蕤林蕤 " 蕤南太蕤姑蕤

제13연

[C] 6언(3+1+2) (a)" 6언(3+1+2) (b)"

彼美人之修嫿兮 超獨處乎明光
林姑應林南林 " 林應林姑林蕤林

제14연

[B] 6언(3+1+2) (a)' 6언(3+1+2) (b)'

結丹霞而爲綬兮 佩明月而爲璫
蕤太南蕤林蕤 " 蕤南太蕤姑蕤

제15연

[C] 7언(3+1+3) ㉞" 7언(3+1+3) ㉞"

愴佳辰之不可再兮懷德音之不可忘
林姑應林南蕤林"林應姑林蕤南林

제16연

[B] 4언 ㉞' 6언(3+1+2) ㉞'

樂吾之樂兮誠不可以終極
姑黃姑林"姑林黃姑太姑

제17연

[D] 4언 ㉞ 7언(4+1+2) ㉞

憂子之憂兮孰知吾心之永傷
姑林姑黃"姑黃姑林姑蕤姑

<노랫말 해석>

■ 『회암선생감춘부(晦菴先生感春賦)』


으스스하고 험난한 세상의 길을 만나 고삐를 움켜쥐고 안정시키네.
바위가 처박히고 말이 뒤엎힘을 개탄하여 고향으로 돌아가기를 기약하네.
큰 거울의 밝음을 우러러 보고, 내 마음 돌아보니 아직 없어지지 않았네.
이미 펼친 것에서 더욱 겸손하게 하며, 들에서 밭갈이하겠다는 처음 뜻을 따르네.
내가 돌아오고 나서 꽃부리를 모두 감추었는데 봄이 되니 피어나네.
숲 속 오두막에 숨어 조용히 지내니 초라한 대문 고요하여 찾는 사람 없네.
먼저 긴 책을 펼쳐 반복하여 읽으며 옛 성현들의 밝은 가르침을 깨닫네.
아, 책을 덮으며 말을 잊으니 멀리 미치는 생각 마음 속에 담아두네.
아침엔 신발 신고 걸으며 노래하고 저녁엔 맑은 금소리로 잇네.
천년의 멀고먼 세월이 어떠한가. 바로 내 마음 속에 깨달을 뿐이네.
문득 새소리 들리니 기뻐하며 마당에 있는 나무의 푸른 잎을 올려다보네.
아리따운 달이 이미 저버린 것을 슬퍼하며 고운 님 생각하지만 볼 수 없네.
저 고운 님의 아름다움이며. 벗어나 홀로 밝은 빛 속에 있네.
붉은 노을을 엮어 끈을 삼고 밝은 달을 차서 귀걸이 삼네.
좋은 시절 다시 올 수 없음을 안타까워하며 훌륭한 말씀 품어 잊지 못하네.
나의 즐거움을 즐기니 진실로 다할 수 없으며
그대의 근심을 근심하니 내 마음의 영원한 아픔을 누가 알겠는가.

5) 동요(東謠)

(1) <고산가(高山歌)>

1 **A** 5언 ㉠ 4언 ㉡


제1연



高山九曲潭을 사람이 모르더니
高姑黃太蕤姑 " 姑林 " 姑黃 "

B (내) 5언 ㉠' **C** (외) 4언 ㉡"

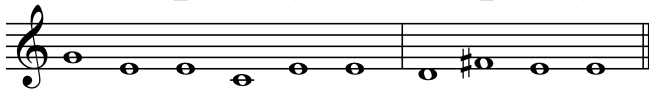
제2연



誅茅來卜居하니 벗님네 다 오신다
蕤太姑林蕤 " 林應 " 林姑 "

X 4언 ㉡'" [박환] 3언 ㉠ [박환]


제3연



武夷을想像하고 學朱子호리라
武林姑 " 黃姑 " 太蕤姑 "

2 **A** 5언 ㉠ 5언 ㉡


제1연



一曲은 어디 가고 冠巖에 히비친다
一姑黃 " 太蕤姑 " 姑林 " 蕤太姑 "

B (내) 5언 ㉠' **C** (외) 4언 ㉡"

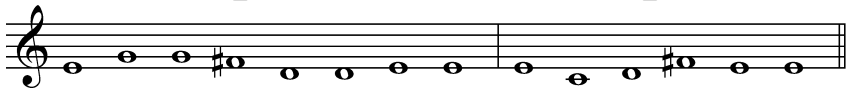
제2연



平蕪에 님 거드니 遠山이 그림이로다
蕤太 " 姑林蕤 " 林應 " 林姑 "

D 5언 ㉡ 5언 ㉠

제3연



松間에 綠樽을 노래코 벗오느양 보노라
姑林 " 蕤太 " 姑 " 姑黃太蕤姑 "

3 [A] 5언 ㉓ 4언 ㉔

제1연

二曲 은 어 디 믹 고 花巖 에 春晩 커다
 姑黃 " 太蕤 姑 " 姑林 " 姑黃 "

[B] (내) 5언 ㉓' [C] (외) 4언 ㉔"

제2연

碧波 에 窈窕 窈窕 野 外 로 보 닌 노라
 蕤太 " 姑林 蕤 " 林應 " 林姑 "

[D] 6언(4+2) ㉕ 6언(4+2) ㉓

제3연

사 람 이 勝 地 를 모 로 나 알 게 흔 달 엇 더 ㅎ리
 姑林 " 姑黃 " 太姑 " 姑黃 姑 달 林 蕤 姑 "

4 [A] 5언 ㉓ 5언 ㉔

제1연

三曲 은 어 디 믹 고 翠屏 에 입 퍼 져 다
 姑黃 " 太蕤 姑 " 姑林 " 蕤太 姑 "

[B] (내) 4언 ㉓' [C] (외) 6언(4+2) ㉕"

제2연

綠樹 與⁴⁶⁾山 鳥 는 上 下 其 音 ㅎ는 저 의
 蕤太 " 蕤南 " 林應 林姑 " 蕤林

[X] 4언 ㉔" [박환] 5언 ㉓

제3연

盤松 에 受 風 ㅎ니 여 름 경 이 업 셔 셔라
 林姑 " 黃姑 " 姑黃 林 " 蕤姑 "

46) 與: ‘與恐作口訣에’라는 설명이 부기되어 있다. 즉, ‘與’는 구결의 예에 따라 앞의 음을 반복한다.

5 A 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

四 曲 은 어 디 밋 고 松 崖 에 히 념 거 다
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

B (내) 4언 ㉠' C (외) 6언(4+2) ㉡"

제2연

潭 心 巖 影 은 온 갓 빗 치 즘 겨 셔라
 蕤 太 蕤 南 " 林 應 林 姑 蕤 林 "

D 6언(4+2) ㉡ 3언 ㉠

제3연

林 泉 이 깃 도 룝 조 흐니 興 을 계 워 흐노라
 姑 林 " 姑 黃 " 太 姑 姑 " 蕤 姑 "

6 A 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

五 曲 은 어 디 밋 고 隱 屏 이 보 기 조 희
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

B (내) 4언 ㉠' C (외) 5언 ㉡"

제2연

水 邊 精 舍 는 蕭 邈 흠도 가 이 업 다
 蕤 太 蕤 南 " 林 應 " 南 蕤 林 "

X 4언 ㉡'" [박환] 4언 ㉠'" [박환]

제3연

이 중 에 講 學 흐고 咏 月 吟 風 흐오리라
 林 姑 " 黃 姑 " 黃 姑 林 姑 "

7 [A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

六 曲 은 어 티 므 고 釣 峽 에 물 이 넓 다
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

[B] (내) 3언 ㉠' [C] (외) 6언(4+2) ㉡"

제2연

나 와 고 기 와 뉘 야 더 옥 즐 기 는고
 蕤 " 太 南 " 林 應 林 姑 蕤 林 "

[D] 5언 ㉡ 3언 ㉠ [박환]

제3연

黃 昏 에 낙 티 메 고 帶 月 歸 흥노라
 姑 林 " 蕤 太 姑 " 太 蕤 姑 "

8 [A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

七 曲 은 어 티 므 고 楓 巖 에 秋 色 좇 타
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

[B] (내) 5언 ㉠' [C] (외) 4언 ㉡"

제2연

淸 霜 이 엽 게 치 니 絶 壁 이 錦 繡 로다
 蕤 太 " 姑 林 蕤 " 林 應 " 林 姑 "

[D] 5언 ㉡ 5언 ㉠

제3연

寒 巖 에 혼 자 안 저 집 을 잇 고 잇 노라
 姑 林 " 蕤 太 姑 " 姑 黃 太 蕤 姑 "

9 [A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

八 曲 은 어 디 밍 고 琴 灘 에 달 이 발 거다
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

[B] (내) 4언 ㉠' [C] (외) 6언 ㉡" + 1언(중성)

제2연

玉 軫 金 徽 로 數 三 曲 을 노 름 나 리
 蕤 太 蕤 南 " 林 應 姑 " 蕤 林 南 林

[D] 5언 ㉡ 3언 ㉠ [박환]

제3연

古 調 를 알 니 업 스니 혼 자 즐 겨 흥노라
 姑 林 " 蕤 太 姑 " 黃 姑 林 姑 "

10 [A] 5언 ㉠ 4언 ㉡

제1연

九 曲 은 어 디 밍 고 文 巖 에 歲 暮 커다
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 姑 黃 "

[B] (내) 4언 ㉠' [C] (외) 4언 ㉡"

제2연

奇 巖 怪 石 은 눈 속 의 못 처 셔라
 蕤 太 蕤 南 " 林 應 " 林 姑 "

[D] 5언 ㉡ 4언 ㉠ [박환]

제3연

遊 人 은 오 지 안 코 불 것 업 다 흥더라
 姑 林 " 蕤 太 姑 " 黃 姑 林 姑 "

■ <고산가(高山歌)>

- ① 고산의 아홉 굽이 연못을 세상 사람들이 모르더니,
 띠 풀을 베어내고 살 곳으로 정하니 벼들이 다 찾아온다.
 무이산을 상상하며 주자의 학문을 배우리라.
- ② 첫 굽이는 어디인가 관암에 해가 비친다.
 거친 들판에 안개 걷히니 먼 산이 그림이로다.
 소나무 사이에 푸른 술동이 놓고 벼이 오는가 보노라.
- ③ 두 번째 굽이는 어디인가 화암에 봄이 무르익었다.
 푸른 물결에 꽃을 띄워 들판 밖으로 보내노라.
 사람들이 좋은 곳을 모르지만 알게 한들 어찌하리.
- ④ 세 번째 굽이는 어디인가 취병에 잎이 퍼졌다.
 푸른 나무와 산속에 사는 새가 소리를 높였다 낮추었다 할 때
 반송 바람 부니 여름 더위 없어라.
- ⑤ 네 번째 굽이는 어디인가 송애에 해 넘어간다.
 연못에 비친 바위 그림자는 온갓 빛깔이 잠겨있다.
 자연이 마음 기쁘도록 좋으니 흥에 겨워하노라.
- ⑥ 다섯 번째 굽이는 어디인가 은병이 보기 좋다.
 물가의 정사는 깔끔하기가 끝이 없다.
 여기에서 강학하고 달과 바람을 읊으리라.
- ⑦ 여섯 번째 굽이는 어디인가 조협에 냇물이 넓다.
 나와 물고기 가운데 누가 더 즐거워하는가.
 노을에 낚싯대 메고 달빛 받으며 돌아오리라.
- ⑧ 일곱 번째 굽이는 어디인가 풍암에 가을빛이 좋다.
 차가운 서리 얹게 내리니 절벽이 수놓은 비단이로다.
 차가운 바위에 홀로 앉아 집을 잊고 있노라.
- ⑨ 여덟 번째 굽이는 어디인가 금탄에 달이 밝았다.
 금[玉軫金徽]으로 몇 곡을 연주하는데
 옛 곡조를 아는 이 없어 혼자 즐거워하노라.
- ⑩ 아홉 번째 굽이는 어디인가 문암에 한 해가 저문다.
 기암괴석은 눈 속에 묻혔구나.
 구경 다니는 사람은 오지 않고 볼 것 없다고만 하더라.

(2) <옥계조(玉溪操)>

① (초장)

제1연 [上聯]

[A] (내) 6언(3+3) ㉠ [B] (외) 7언 ㉡'

紫陽琴빛기안고玉溪洞門도라드니
 姑黃林蕤太姑"蕤南蕤太姑林蕤"

제2연 [下聯]

[C] (외) 5언 ㉢" [D] (외) 7언 ㉠

古湫에누은龍이즈최소릭반기느듯
 林應"南蕤林"姑黃姑林蕤太姑"

② (중장)

제1연

[A] 6언(3+3) ㉠ 6언(3+3) ㉢

撫松巖에수건걸고濯纓瀨에갓근씨셔
 姑黃林"蕤太姑"姑林黃"太蕤姑"

제2연

[B] 6언(3+3) ㉡' 6언(3+3) ㉢'

鼓瑟灘이어의믹오一絲壺를지나겨다
 蕤太南"林姑蕤"蕤南太"姑林蕤"

제3연

[C] 6언(3+3) ㉢" 6언 ㉢" 중 5언

秋月潭一輪月은千載心이두렷하고
 林姑應一南蕤林"林"林應姑"蕤林"

제4연

[B] 6언(3+3) ㉑' 6언(3+3) ㉒'

靑 楓 峽 萬 仞 壁 은 北 極 星 을 밋 쳐 잇 네
 蕤 太 南 林 姑 蕤 " 蕤 南 太 " 姑 林 蕤 "

제5연

[D] 1언(중성) + 3언 ㉒" [박환] 7언 ㉑

긋 노라 巖 下 龜 아 神 州 休 運 어 니 썩 으
 姑 " 太 蕤 姑 " 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑 "

[3] (종장)

제1연

[A] 5언 ㉑ 5언 ㉒

洞 天 이豁 然 開 히니 弄 溪 가 여 의 로다
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 黃 " 太 姑 "

제2연

[B] 5언 ㉑' 6언 ㉒'

童 子 아 슬 부 어 라 거 문 고 의 즐 고 루 고저
 蕤 太 " 姑 林 蕤 " 蕤 南 太 " 姑 林 蕤 "

제3연

[C] 6언(3+3) ㉑" 4언 ㉒"

武 夷 溪 九 曲 歌 를 次 第 로 和 答 히니
 林 姑 應 南 蕤 林 " 林 應 " 林 姑 "

제4연

[B] (내) 7언 ㉑'

玉 女 峰 上 千 年 鶴 이
 蕤 太 蕤 南 林 姑 蕤 "

D

6언(3+3) ㉞

5언 ㉠

제5연

古 今 調 예 同 不 同 을 아 는 다 모 르 는 다
 姑 林 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 黃 " 太 蕤 姑 "

<노랫말 해석>

■ <옥계조(玉溪操)>

- 1 자양금 비스듬히 안고 옥계동의 문으로 돌아서 들어가니
 옛 못에 누워있는 용이 발자국소리 반기는 듯하다.
- 2 무송암에 수건 걸어놓고 탁영뢰에 갇힌 씻으니
 고슬탄은 어디인가 일사대를 지나간다.
 추월담에 비친 둥근 달은 천년의 마음이 뚜렷하고,
 청풍협의 만길 절벽은 북극성을 떠받치고 있다.
 문노니, 바위 아래 거북이야. 중국의 좋은 운세는 언제 돌아오는가.
- 3 골짜기가 툇 툇였으니 농원계가 여기로구나.
 아이야, 술 부어라. 거문고 줄을 고르고자 한다.
 무이구곡가⁴⁷⁾를 차례로 화답하노니
 옥녀봉 위에 사는 천년 묵은 학이여!
 옛날 곡조와 지금 곡조의 같음과 다름을 아는가 모르는가.

47) 무이구곡가(武夷九曲歌) : 주자가 중국 복건성(福建省) 무이산(武夷山) 계곡의 아홉 굽이에 이름을 붙이고, 이에 대해 노래한 것을 말한다.

부록 3. 자양금 사진자료

[사진 1] 유종교의 자양금(제천의병전시관 전시 모습)



[사진 2] 자양금



[사진 3] 자양금(전면 · 후면)



[사진 4] 자양금 상단에 새겨진 금이름[琴名]



[사진 5] 제1회 우측(임악쪽)에 붙어 있는 현이름 표기



[사진 6] 자양금 전면에 새겨진 「자양금명(紫陽琴銘)」



[사진 7] 자양금 후면에 새겨진 제발(題跋)

材取朝宗 皇壇庭上桐制用紫陽先生琴律說尹
第貞求手斷之鄭君夏鎮修飾之經始于永曆四
甲申夏卒業于粵四年秋七月命名紫陽琴而為之
著譜者余東岳山人柳重教也

[사진 8] 용은 좌측면(악산쪽)에 붙어있는 각 현의 해당 율명 표기



* 용은 옆면 윗부분에 붙어있는 율자는 용은의 등(용은 윗면)을 눌러서 소리 내는 음이고, 용은 옆면 아랫부분에 붙어있는 율자는 용은의 왼편에서 줄을 수직으로 눌러서 소리 내는 음이다. 용은에 붙어있는 종이에 쓰인 각 현의 해당 율명을 보면 궁현에 汰, 상현에 潢, 각현에 南, 치현에 林, 우현에 姑, 소궁현에 太, 소상현에 黃으로 표기되어 있다. 본래는 궁현에 黃, 상현에 太, 각현에 姑, 치현에 林, 우현에 南, 소궁현에 潢, 소상현에 汰이 붙어있어야 옳다. 즉, 현재의 용은에는 좌우가 뒤집힌 순서로 율명이 배열되어 있다. 용은과 몸통의 접합 부위에는 떨어졌던 것을 다시 붙인 흔적이 남아있는데, 악기 수리 과정에서 용은의 좌우면을 뒤집어서 잘못 붙였음을 알 수 있다.

[사진 9] 제13회 우측면에 붙어있는 율명 표기



Abstract

The Music Theory and Practice of Seongjae Yu Jung-gyo

Lim, Rankyoung

Major in Korean musicology

Interdisciplinary Program in Musicology

The Graduate School

Seoul National University

Among Korean Neo-Confucian scholars who espoused orthodox Neo-Confucianism at the end of the Joseon Dynasty (1392-1910), Yu Jung-gyo (1832-93; pen name: Seongjae) was nearly the sole figure to practice music. Realizing the importance of music as a method for practicing the Neo-Confucian ideology, he actively used music in his studies and also wrote the *Hyeonga Gwebeom (Models for Songs to String Accompaniments)*, a text on music. This is in contrast to the fact that most contemporary Neo-Confucians stressed the study of Confucian classics but were passive in discussions on music. Consequently, the present study sought to shed light on Yu's theory and practice of music. A summary of the results of the study is as follows:

First, while basically following Zhu Xi's (1130-1200) theory on music and pitches, Yu reinterpreted it, thus creating his unique theory. Reinterpreting this Song Dynasty (960-1279 AD) Chinese philosopher's concepts of *zhongsheng* (中聲, medial tones) and the pitches of sounds, he established a unique five tone system. Consequently, within seven tones, there were three types of five tones: the five tones of *gong* (宮), *shang* (商), *jiao* (角), *bianzhi* (變徵), and *zhi* (徵); the five tones of *shang* (商), *jiao* (角), *bianzhi* (變徵), *zhi* (徵), and *yu* (羽); and the five tones of *jiao* (角), *bianzhi* (變徵), *zhi* (徵), *yu* (羽), and *biangong* (變宮). In addition, Yu modified Zhu's concept of beginning and ending a work with the keynote [*Gijopilgok* 起調畢曲], applying it to the start and end of single compositions, lines, and stanzas as well.

Second, Yu completed poetry-music [詩樂] by embracing traditions in their entirety and adding his new creations to them. He created new meter of poetry-song [詩歌] and applied it to the classical Chinese poetic forms of the *lüshi* (律詩), *jueju* (絕句), *pailü* (排律), *ci* (詞), *fu* (賦), and the Korean poems. The meter of poetry-song that Yu devised was based on a geometrical compositional method where the melodies forming individual stanzas or lines were symmetrical or formed a contrast to one another. He created it by using the poetic composition methods [格律法] of the *jintishi* (近體詩) on the basis of poetry recitation methods of the day and structured music to form introduction [起], development [承], transition [轉], and conclusion [結]. Overall, Yu's poetry-music were based on the musical form of the *yuezhang* (樂章), and new forms of his own creation were applied to songs of Chinese poetry and Korean poetry.

Third, Yu personally produced the *Jayanggeum* (*Jayang* zither) in order to perform songs to string accompaniments himself. Though based on Zhu's theory in his *Qinlüshuo* (琴律說, *Explanations to the Modulation of the Zither*) in the number of strings, pitches of notes, names of structures, and arrangement of white mother-of-pearl dots inlaid on the surface board of a zither marking the harmonic positions, this instrument reflected many aspects of the native Korean instrument of *geomungo* in its appearance. In addition, as for the performance method, the right hand was to use the *suldae*, or the plectrum, of the *geomungo* and the left hand was to strum the strings as with both the *geomungo* and the *gayageum*, another native Korean instrument. Yu's *Jayanggeum* can be seen as demonstrating the Korean reception and praxis of Zhu's theory in the *Qinlüshuo*.

Fourth, Yu perfected the performance of songs to string accompaniments [*hyeonga*] by introducing them into ritual music. Based on the *Yili Jingzhuan Tongjie* (*Complete Explanation of the Book of Etiquette and Ceremonial and Its Commentaries*) and the *Zhuji Jiali* (*Family Rituals of Master Zhu*), both texts by Zhu, he newly established compositional rituals, local community rituals, and family rituals. In addition, he selected various poems from the ancient Chinese text of the *Shijing* (*Classic of Poetry*) according to the purpose of each ritual, composed songs to string accompaniments by using the compositional method of his own creation—i. e., he added melodies to the poems selected, which were to serve as the lyrics—and used these works as ritual music. The ultimate goal of such performance of songs to string accompaniments lay in resolving the crisis faced by Korea in the last

years of the Joseon Dynasty by realizing ritual music. Accordingly, Yu's performance of songs to string accompaniments can be seen as an espousal of Confucian universalism and an expression of the "defending orthodoxy and rejecting heterodoxy" (i. e., opposition to ideologies other than Neo-Confucianism) ideology as well.

In other words, though Yu based all of his theories on music and pitches, poetry-music, zithers, and rituals on Zhu's theories, he newly reinterpreted and uniquely practiced the latter and, in this process of praxis, also exhibited a pragmatic side by adjusting the ancient Chinese thinker's theory and music to the situation in Korea. Such an attitude in musical praxis on Yu's part is akin to the spirit of "maintaining the old and creating the new."

keywords : Yu Jung-gyo(柳重教), *Hyeonga Gwebeom*(絃歌軌範),
hyeonga(絃歌), poetry-music[詩樂], *Jayanggeum*(紫陽琴),
Zhu Xi(朱熹)

Student Number : 2008-30502



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학박사 학위논문

성재 유종교의 악론과 실천

2018년 2월

서울대학교 대학원

협동과정음악학과 한국음악학전공

임 란 경




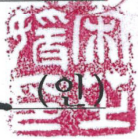
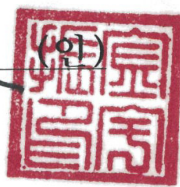
성재 유종교의 악론과 실천

지도교수 김 우 진

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함
2017년 11월

서울대학교 대학원
협동과정음악학과 한국음악학전공
임 란 경

임란경의 박사 학위논문을 인준함
2018년 1월

위 원 장	허 윤 정	
부위원장	李東福	
위 원	박 해 당	
위 원	宋 芝 媛	
위 원	金 宇 振	

국문초록

성재(省齋) 유중교(柳重敎)는 조선 말기에 정통(正統) 주자학(朱子學)을 표방하던 도학자(道學者) 중에는 거의 유일하게 음악을 실천한 인물이다. 그는 성리학의 이념을 실천하는 방법에 있어 음악의 중요성을 인지하고 이를 강학에 적극적으로 활용하였으며, 음악문헌인 「헌가궤범(絃歌軌範)」을 집필하기도 했다. 이에 본고에서는 성재 유중교의 악론(樂論)과 실천 양상을 구명(究明)하고자 했다. 그 연구 결과를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 유중교는 주자의 악률론(樂律論)을 수용하되, 이를 변용·발전시켜 자신만의 독창적인 악률론을 정립했다. 유중교는 주자의 중성(中聲)과 음의 고하(高下) 개념을 재해석하여 독자적인 5성 체계를 확립했다. 이에 따르면 7성 내 5성은 ‘宮·商·角·變徵·徵’의 5성, ‘商·角·變徵·徵·羽’의 5성, ‘角·變徵·徵·羽·變宮’의 5성 등 세 가지가 존재하며, 각 5성에서 가운데 성(聲)은 중성이 된다. 유중교는 또한 주자의 기조필곡(起調畢曲) 개념을 변용하여 한곡의 기필(起畢)뿐 아니라 각 구(句) 또는 연(聯)에도 적용하여 중성으로 기필하였다.

둘째, 유중교는 옛것은 그대로 수용하고 거기에 자신이 새롭게 만든 노래를 덧붙이는 형태로 시악(詩樂)을 구성했다. 기존 악장(樂章) 중에는 주자가 고정(考定)한 풍(風)·아(雅) 12편을 가장 중시했으며, 근체시의 격률(格律)을 도입하여 세종조 제사아악을 해석하고 이를 바탕으로 서사에서 연주하는 현가를 지었다. 이러한 방식으로 해석된 세종조 제사아악의 선율은 실제 음악과 다르기 때문에 음악적 맥락에서는 명백한 오류이나, 유중교의 방식으로 세종조 제사아악 황종궁을 해석하면 시의 격률에 거의 들어맞기 때문에 독창적인 해석 방식이라고도 할 수 있다. 유중교는 또한 새로운 ‘시가(詩歌)의 율격(律格)’을 만들어 한문 노랫말인 율시(律詩), 절구(絕句), 배율(排律), 사(詞), 부(賦)와 한글 노랫말인 동요(東謠)에 적용했다. 유중교가 고안한 시가의 율격은 각 연 또는 구를 이루는 선율들이 서로 대칭 또는 대조를 이루도록 하는 기하학적 작곡법이다. 당대(當代)의 시영(詩詠) 또는 시창(詩唱) 방

법을 기초로 하여 근체시의 격률법을 활용해 만들었으며, 음악적 구조가 기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)을 이루도록 했다.

셋째, 유중교의 금론(琴論)은 자양금(紫陽琴)을 통해 발현되었으며, 유중교는 현가(絃歌) 실연(實演)을 위해 직접 ‘자양금(紫陽琴)’을 제작했다. 자양금은 현의 수와 음높이, 구조 명칭, 휘의 배열 등을 주자의 금률설(琴律說)에 기반하고 있지만, 그 외형과 연주법에는 거문고와 가야금의 요소가 상당수 반영되었다. 유중교는 또한 자양금의 제작 과정에서 자체 제작한 율척(律尺)을 사용하였고, 현가 실연을 위한 금(琴)의 모본(模本)으로서 자양금을 제작했다. 따라서 자양금은 주자 금률설의 한국적 수용과 실천의 면모를 보여주는 악기이다.

넷째, 유중교는 현가(絃歌)를 의례에 도입함으로써 예악을 모두 갖춘 의례를 완성하고 실천했다. 그는 『의례경전통해』와 『주자가례』를 기반으로 하여 서사의례, 향촌의례, 가정의례를 정립하였으며, 각 의례의 목적에 맞게 『시경』의 여러 시들을 채택하여 노랫말로 삼고 새로운 시가(詩歌)의 율격을 적용해 현가를 지어 의례악으로 사용했다. 국가적 위기 상황 속에서 유중교가 현가를 실천한 궁극적 목적은 예악을 구현함으로써 유교적 사회 질서를 바로 세우고 조선 말 국가가 처한 위기를 타파하고자 하는 데에 있었다. 이에 유중교의 현가 실천은 위정척사(衛正斥邪) 사상의 발현이라고도 할 수 있다.

요컨대, 유중교의 악률론과 시악론, 금론, 의례론은 모두 주자의 학설에 뿌리를 두고 있지만, 유중교는 이를 새롭게 재해석하여 독자적인 방식으로 실천했다. 보수적 도학자의 입장을 견지하면서도 음악을 실천하는 과정에서는 당시 형편에 맞게 주자의 악론을 변용하는 융통성을 보인 것이다. 이러한 유중교의 태도는 ‘법고창신(法古創新)’의 정신과 맞닿아있으며, ‘조선중화주의’의 발현으로도 이해할 수 있다. 즉, 주자의 악론이 ‘중화(中華)’를 상징한다면, 유중교의 새로운 악론과 실천 방식은 ‘소중화(小中華)’를 상징한다.

주요어 : 유중교(柳重敎), 『현가궤범(絃歌軌範)』, 현가(絃歌), 시악(詩樂),
자양금(紫陽琴), 주자(朱子), 금률설(琴律說)

학 번 : 2008-30502

목 차

I. 서론	1
1. 연구목적	1
2. 선행연구 검토	3
3. 연구범위 및 연구방법	5
4. 학문적 배경 및 「현가궤범(絃歌軌範)」	10
1) 유중교의 학문적 배경	10
2) 「현가궤범」의 편찬 및 체제	15
II. 유중교의 악률론(樂律論)	25
1. 12율(十二律)	25
2. 5성(五聲)	30
3. 악조(樂調)	34
1) 기조필곡(起調畢曲)과 중성(中聲)	34
2) 선궁(旋宮) 이론의 적용	36
4. 도량권형(度量權衡)	39
5. 소결	41
III. 유중교의 시악론(詩樂論)	44
1. 악장(樂章)의 해석 및 응용	45
1) 풍(風)·아(雅) 12편에 대한 인식	45
2) 세종조 제사아악에 대한 격률(格律)적 해석	48
3) 유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)의 제시	60

2. 시가(詩歌)의 새로운 율격(律格)	66
1) 율시(律詩)의 율격	66
2) 절구(絶句)의 율격	94
3) 배율(排律)의 율격	101
4) 사(詞), 부(賦)의 율격	114
5) 동요(東謠)의 율격	125
6) 율시, 절구, 배율, 사, 부, 동요의 율격 관계	143
3. 소결	147

IV. 유종교의 금론(琴論) 152

1. 자양금(紫陽琴)	152
1) 자양금의 유래	152
2) 자양금의 제작 경위	154
2. 주자 금론의 변용과 동제(東制)의 반영	157
1) 자양금의 구조 및 조율	157
2) 자양금의 음역 및 연주법	175
3. 착금(斲琴)의 독자성	187
1) 자체 제작한 율척(律尺)의 사용	187
2) 착금(斲琴) 전통의 계승	190
4. 소결	193

V. 유종교의 의례론(儀禮論)과 현가(絃歌) 실천 195

1. 의례와 현가	195
1) 서사의례(書社儀禮)	195
2) 향촌의례(鄉村儀禮)	216
3) 가정의례(家庭儀禮)	219
4) 수양(修養) 및 교유(交遊)	224

2. 현가 실천의 의미	228
1) 예악(禮樂) 구현을 통한 유교사회 회복	228
2) 주자학(朱子學)의 자주적 계승	230
3) 조선중화주의(朝鮮中華主義)의 표방	231
3. 소결	234
 VI. 결론	 236
 참고문헌	 240
부록	245
Abstract	312

표 목 차

[표 1] 「현가궤범」의 체제 및 내용	23
[표 2] 「현가궤범」 기보 중 중려(仲呂) 표기	26
[표 3] 「현가궤범」 기보 중 청성(淸聲) 표기	27
[표 4] 「현가궤범」 기보 중 옥타브 표기	29
[표 5] 주자의 5성	30
[표 6] 유종교의 5성 체계 (7성 내 5성 배열)	32
[표 7] 주자와 유종교의 5성 비교	33
[표 8] 유종교의 주자 악률론 수용 양상	43
[표 9] 7성의 내·외 구분	56
[표 10] 19세기 후반 당시의 칠언율시 노래 방법[詠法]	68
[표 11] 칠언율시 각 구의 7성 배치	70
[표 12] 칠언율시의 선율 유형	78
[표 13] 칠언율시의 형식	79
[표 14] 칠언율시의 율격	79
[표 15] 칠언율시 7성에서 오언율시 5성 쓰는 법: 생략, 박환	81
[표 16] 오언율시 각 구의 5성 배치	82
[표 17] 오언율시의 선율 유형	85
[표 18] 오언율시의 형식	85
[표 19] 오언율시의 율격	86
[표 20] 칠언율시 7성에서 사언율시 4성 쓰는 법: 생략, 박환	87
[표 21] 사언율시 각 구의 4성 배치	88
[표 22] 사언율시의 선율 유형	92
[표 23] 사언율시의 형식	92
[표 24] 사언율시의 율격	94
[표 25] 칠언절구의 선율 유형	95
[표 26] 칠언절구의 형식	96
[표 27] 칠언절구의 율격	98

[표 28] 오언절구의 선율 유형과 형식	99
[표 29] 오언절구의 율격	101
[표 30] 칠언배율의 선율 유형과 형식	102
[표 31] 칠언배율의 율격	105
[표 32] 오언배율의 선율 유형과 형식	106
[표 33] 오언배율의 율격	109
[표 34] 사언배율의 선율 유형과 형식	111
[표 35] 사언배율의 율격	113
[표 36] 사(詞)의 단구(短句)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법: 생략, 박환	120
[표 37] 사(詞)의 장구(長句)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법: 추가삽입	120
[표 38] 부(賦)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법: 생략, 박환, 중성추가	125
[표 39] 칠언율시와 <고산가> 1장의 선율 유형 비교	129
[표 40] <고산가> 각 장의 형식	129
[표 41] <고산가> 1장의 기본 선율	130
[표 42] <고산가>의 선율 유형과 형식	135
[표 43] <옥계조>의 선율 유형과 형식	143
[표 44] 자양금의 규격	159
[표 45] 주자 금률설 · 고금 · 자양금 · 거문고의 부분별 명칭 비교	162
[표 46] 임악, 제1~13휘, 용은의 높이(실측, 단위: cm)	166
[표 47] 자양금의 휘 간격	168
[표 48] 현의 이름 및 조율음	169
[표 49] 7현의 실[絲] 수(궁현 200울 기준)	172
[표 50] 자양금의 구조 및 조율	174
[표 51] 자양금의 음역 및 연주법	185
[표 52] 자양금의 치수 비교: 전체 규격	188
[표 53] 자양금의 치수 비교: ‘임악’에서 ‘휘’·‘용은’까지의 거리	189
[표 54] 강학의례(講學儀禮)의 구성	202
[표 55] 강학의례(講學儀禮)의 현가	203
[표 56] 향음주례(鄉飲酒禮, 서사음례)의 현가	213

[표 57] 강신의(講信儀)의 구성	218
[표 58] 강신의(講信儀)의 현가	218
[표 59] 대종회(大宗會)의 구성	220
[표 60] 상수례(上壽禮)의 구성	221
[표 61] 가정의례(家庭儀禮)의 현가	224
[표 62] 수양 및 교유를 위한 현가	227

악보 목차

[악보 1] 칠언율시의 구성음(황종각조, 7성)	32
[악보 2] 유종교의 시가(詩歌) 중 황종각조 · 응종각조 구성음(7성)	38
[악보 3] 「현가궤범」 수록 <황황자화>	49
[악보 4] 「현가궤범」 수록 <국조아악정률> 15장 중 황종궁~임종궁	50
[악보 5] <사직대향악장> 전폐 숙안지악(응종궁)	51
[악보 6] 『국조오례의』 · 『국조오례의서례』와 「현가궤범」 악보 비교	54
[악보 7] 『성재집』 권39 수록 ‘세종대왕아악보송’ 중 세종조 제사아악보	55
[악보 8] <소학제사(小學題辭)> 제1장과 제10장	62
[악보 9] <육군자화상찬(六君子畫像贊)> 제1장	63
[악보 10] <자양금조후사(紫陽琴調候詞)> 자월(子月)~인월(寅月)	65
[악보 11] 칠언율시의 제1연 구성음(황종각조, 5성)	71
[악보 12] 칠언율시 제1연(황종각조)	71
[악보 13] 칠언율시의 제2연 구성음(황종각조, 5성)	72
[악보 14] 칠언율시 제2연(황종각조)	72
[악보 15] 칠언율시의 제3연 구성음(황종각조, 5성)	73
[악보 16] 칠언율시 제3연(황종각조)	73
[악보 17] 칠언율시 제4연(황종각조)	73
[악보 18] 칠언율시 제1연과 제4연의 선을 비교	74
[악보 19] 칠언율시의 구성음(황종각조, 7성)	75
[악보 20] 칠언율시의 선을 구조(황종각조)	77
[악보 21] 오언율시의 구성음(황종각조)	83
[악보 22] 오언율시의 선을 구조	83
[악보 23] 오언율시 제1연과 제4연의 선을 비교	84
[악보 24] 사언율시의 구성음(황종각조)	89
[악보 25] 사언율시의 선을 구조	90
[악보 26] 사언율시 제1연과 제4연의 선을 비교	91
[악보 27] <회암선생자양금명(晦菴先生紫陽琴銘)> (칠언절구)	97

[악보 28] <회암선생운곡시(晦庵先生雲谷詩)> (오언절구)	100
[악보 29] <회암선생수모시(晦菴先生壽母詩)> (칠언배율)	103
[악보 30] <회암선생원유편(晦菴先生遠游篇)> (오언배율)	107
[악보 31] <회암선생복괘찬(晦庵先生復卦贊)> (사언배율)	111
[악보 32] <회암선생초은조(晦菴先生招隱操)> (사)	115
[악보 33] <회암선생감춘부(晦菴先生感春賦)> (부)	121
[악보 34] <고산가> 제1~2장	132
[악보 35] <고산가> 제5장과 제9장	134
[악보 36] <옥계조> 초장	138
[악보 37] <옥계조> 중장	138
[악보 38] <옥계조> 종장	140
[악보 39] <호엽(瓠葉)> 4장	210
[악보 40] <치의(緇衣)> 3장	212

도 판 목 차

[도판 1] 「현가궤범」에 수록된 유중교가 만든 율척	40
[도판 2] 세종조 제사아악 제2연·제3연 선율의 대우(對偶) 관계	58
[도판 3] 율시, 절구, 배율의 율격 관계	144
[도판 4] 사, 부, 동요의 율격 구성 및 관계	146
[도판 5] 유중교의 시악(詩樂) 분류	147
[도판 6] 자양금의 구조 및 부분 명칭	158
[도판 7] 중니식(仲尼式) 고금(古琴)의 전면과 후면	161
[도판 8] 자양금의 전면과 후면	161
[도판 9] 거문고의 전면과 후면	161
[도판 10] 자양금의 휘	165
[도판 11] 자양금의 용은	166
[도판 12] ‘금률고정도’ 현의 실[絲] 수치	171
[도판 13] 자양금의 율(律) 배치	176
[도판 14] 술대로 현을 치는 부분(실선표시)	178
[도판 15] 연주에 사용하는 자양금의 휘 영역	179
[도판 16] 용은과 제13휘 사이, 제8휘와 제7휘 사이의 율 연주법	180
[도판 17] 12율 4청성에 따른 자양금의 휘 연주 영역	182
[도판 18] <자양금조후사> 자월(子月) 황종궁의 자양금 연주 영역	183
[도판 19] <자양금조후사> 중앙절(中央節) 황종궁의 자양금 연주 영역	184
[도판 20] 「현가궤범」 수록 율척의 치수	188
[도판 21] 고개지(顧愷之)의 <착금도(斲琴圖)> 송(宋)대 모본(模本)	192
[도판 22] 석강(夕講) 배치도	200
[도판 23] 향음주례용 패(牌)	205
[도판 24] 《공자성적도》 중 <학금사양>	229

I. 서론

1. 연구목적

조선 후기에는 예송논쟁(禮訟論爭)을 기점으로 유학자들이 예법의 해석에 천착하면서, 악(樂)은 그들의 관심 밖으로 밀려나게 되었고, 문인(文人) 음악은 한동안 답보 상태에 놓이게 되었다. 이에 상류층 음악 문화의 지위는 새롭게 부상한 중인계층의 풍류방음악이 차지하였다.

19세기 후반 세도정치 및 삼정(三政)의 문란이라는 내부적 문제와 외세 침략이라는 대외적 문제를 동시에 떠안게 되자, 사대부를 위시한 지식인들은 당면한 문제를 해결하고자 다시금 악(樂)에 주목했다. 예(禮)와 악(樂)을 바로 세우고 유교적 사회질서를 바로잡고자 하는 목적에서, 이들은 고악(古樂)의 회복을 주장했다.

고악회복을 위한 방법론은 유학의 학문적 지향에 따라 다양하게 표출되었다. 특히 정약용(丁若鏞, 1762~1836), 유희(柳僖, 1773~1837), 이규경(李圭景, 1788~1856), 최한기(崔漢綺, 1803~1877) 등 실학자(實學者)들의 활동이 두드러졌다. 실사구시(實事求是)·경세치용(經世致用)을 목적으로 실학적 견지에서 음악을 다룬 이들과 반대되는 지점에서, 고악회복을 위해 악을 실천하고자 한 성리학자가 있다. 이는 바로 성재(省齋) 유중교(柳重敎, 1832~1893)이다.

유중교는 조선 말기 위정척사(衛正斥邪)를 주창한 이항로(李恒老)의 제자이며, 화서학파(華西學派)의 주요 인물이다. 그는 “유학과 성리학의 도덕적 표준에 따른 화이론적 세계관과 위정척사론을 통하여 시대를 구하고자 했던 사상가이자 실천가”¹⁾로 평가되고 있다. 유중교는 성리학의 이념을 실천하는 방법에 있어 음악의 중요성을 인지하고 이를 강학에 적극적으로 활용하였으며, 음악문헌인 「현가궤범(絃歌軌範)」²⁾을 집필하기도 했다. 이는 동시

1) 엄연석, “유중교의 경학 체계와 경세론의 관점에서 본 《성재집》역주(譯註)의 의의”, 『성재집』 제1집, 한국고전번역원 한문문집번역총서(파주: 도서출판 보고사, 2013), 18쪽.

2) 「현가궤범(絃歌軌範)」은 제목 그대로 ‘현가(絃歌)의 규범 또는 법도’를 다룬 책이다.

대의 도학자(道學者)³⁾들이 대부분 경학(經學)을 중시하고 음악에 대한 논의에 소극적이었던 것과는 대조적인 모습이다.

유종교는 주자(朱子)⁴⁾의 악론을 바탕으로 한 자신만의 음악세계를 구축해 나가며, 나름의 방법으로 고악회복을 실현해나갔다. 조선 말기 정통 주자학을 표방하던 도학자 중에는 거의 유일하게 음악을 실천한 인물이라 할 수 있다.

그는 오직 주자학을 근간으로 한 음악에 관심을 두어 고악(古樂) 즉 아악을 중시하면서도, 자기만의 방식으로 율시에 선율을 얹어 부르거나 동요(東謠)라 하여 순우리말로 된 현가(絃歌)를 짓기도 하는 등 독자적인 음악 행보를 보였다. 또한 자양금(紫陽琴)이라는 악기를 제작했는데, 자양금은 중국 고금(古琴)과 조선의 거문고가 혼합된 형태를 보인다. 이렇듯 주자학을 온전히 계승하고자 하면서도 음악에 있어서는 동제(東制)라 하여 조선의 것을 지향하는, 일견 모순적인 태도를 보이는 것이 흥미롭다.

이에 본고에서는 유종교가 남긴 자양금과 문집 등 관련 자료들을 면밀히 살펴봄으로써 그의 음악에 대한 인식과 활동을 고찰하여 성재 유종교의 악론

「현가궤범」의 체제 및 내용은 본고 제1장 제4절 제2항 “「현가궤범」의 편찬 및 체제” 참조.

- 3) ‘도학(道學)’은 성리학(性理學)의 본디 명칭이다. 도학은 중국 북송(北宋)의 주돈이(周敦頤)·장재(張載)·소옹(邵雍)·정호(程顥)·정이(程頤)에 의해 주창, 전개되었고, 남송(南宋)의 주희(朱熹), 즉 주자에 의하여 집대성되었다. 이에 이들의 이름을 따서 ‘정주학(程朱學)’ 또는 ‘주자학(朱子學)’이라고도 하며, 철학적 체계를 학풍의 대표적 특성으로 파악하여 ‘성리학’이라고도 지칭한 것이다. 또한 중국 송대에 발생하여 명대까지 주로 발전했다하여 ‘송학(宋學)’, 또는 ‘송명학(宋明學)’이라고도 한다. 그러나 도학을 제외한 모든 명칭은 본 학문의 어느 한 특성만을 기준으로 한 명칭으로서, 이를 모두 포괄하는 개념을 지닌 명칭은 ‘도학’이라 할 수 있다. 도학이라는 명칭은 『송사(宋史)』 열전(列傳) 중 「도학전(道學傳)」에서 처음 등장하며, 이는 도학이 송대의 주돈이·정호·정이가 공자-맹자의 도통을 계승한다는 도통론(道統論)을 기반으로 하여 정립된 데에서 붙여진 이름이다. (‘도학’의 명칭에 대해서는 금장태, 『한국 유학의 탐구』(서울대학교출판부, 1999), 43-47쪽 참조.) 본고에서는 도학의 철학적 이념보다는 도통을 중심으로 한 논의가 주가 될 것이므로 ‘도학’을 주 명칭으로 쓰고, 주자의 사상임을 강조하고자 할 때에는 ‘주자학’이라 표현하고자 한다.
- 4) 주자(朱子, 1130~1200)의 휘(諱)는熹(희)이다. 자(字)는 원晦(元晦) 또는 중晦(仲晦)이고, 호(號)는 회암(晦庵), 회옹(晦翁), 운곡노인(雲谷老人), 창주병수(滄洲病叟)이다. 중국 남송시대 유학자로 성리학을 집대성(集大成)했다.

(樂論)과 실천 양상을 구명(究明)하고자 한다. 본 연구를 통해 시대의 격변 속에서 배타적, 보수적 도학자의 입장을 견지하면서도 자주적으로 음악을 실천하려 했던 유중교의 새로운 면모를 발견할 수 있을 것이다.

2. 선행연구 검토

유중교에 대한 연구는 성리학의 심성론을 중심으로 하는 철학사상, 위정척사사상, 경학과 경세론의 관계, 강학과 문인집단, 시문학, 교육학, 악론 및 음악 등을 주제로 하여 산발적으로 진행되어 왔다.⁵⁾ 이 중 악론 및 음악에 관한 선행 연구를 정리하면 다음과 같다.

권오성⁶⁾은 「현가궤범」에 수록된 <고산가(高山歌)>의 율자보를 해독하여, 유중교가 고산가의 사설을 주희의 금률식으로 율자보에 배웠음을 밝혔다. 이에 대해 권오성은 유중교가 시조 혹은 가사식으로 <고산가>를 부르면서 칠현금을 연주하는 반주보로서 율자보를 남겼거나, 시율신격과 대조되는 동요율격을 시도한 것으로 보았다.⁷⁾

송지원⁸⁾은 유중교가 주자의 기조필곡(起調畢曲)과 1자1음식(一字一音式)

5) 엄연석, 앞의 논문, 21쪽.

6) 권오성, “栗谷의 「高山九曲歌」 律字譜에 대한 小考”, 『세계속의 한국문화: 율곡 400주기에 즈음하여』 제3회 한국학 국제학술회의 논문집(성남: 한국정신문화연구원, 1984), 500-511쪽(복간 『한국전통음악』, 서울: 민속원, 2006, 193-205쪽).

7) 그러나 유중교가 동요율격으로 제시한 <고산가>는 시율신격 중 사(詞)의 율격을 변용한 것이며 유중교가 만든 자양금을 연주하며 노래하는 현가로서 제시한 것이다. 또한 시율신격과 동요율격은 대조되는 것이 아니고, 음악적으로 시율신격의 하위 분류에 동요율격이 속하는 관계이다. 한편, 유중교는 <고산가> 악보 아래 “右十章. 章六句. 配律用長短句. 三聯短篇體. 其轉語聲用口訣例. 不叶正律.”라는 설명을 남겼는데, 권오성은 이에 대해 “각기 다른 장단구의 3연구에 붙여진 율명에 따라서 노래하면 정률에 맞지 않는다는 예가 된다.”(위의 책 복간본, 199쪽.)고 해석하였다. 그러나 필자는 “(고산가의) 선율의 배치에는 장단구(詞)를 썼다. 3연 단편체이고, 전어성은 구결의 예를 써서 정율에는 맞지 않는다.”라고 해석해야 옳다고 본다. <고산가>는 총 10장으로, 1장은 6구 3연으로 된 단편체이기 때문이다. 이에 대해서는 본고 제3장 제2절 제5항 “동요(東謠)의 율격”에서 상론하고자 한다.

8) 송지원, “유중교의 「현가궤범」”, 『문헌과 해석』 통권 10호(문헌과해석사, 2000a), 144-158쪽; _____, “19세기 유학자 柳重敎의 樂論: 『絃歌軌範』을 중심으로”, 『韓

의 원칙을 취하는 등 음악에 있어 주자학적 전통을 철저히 따랐다고 보았다. 그리고 강학의례에 「소학」을 노래로 사용한 점이나 자양금을 만들어 실제 연주하는 전통을 확립했다는 점에서, 유종교에 대해 음악을 몸소 실행하여 도를 구현하고자 한 실천적 도학자였다고 평했다. 유종교 악론에 대해서는 음악보다 가사를 중시하고 기교적 음악을 배제하는 입장으로서, 음악의 자율성을 인정하고 있지 않기에 보수적이며, ‘군자의 악은 성정을 기르는 것’이라는 원칙을 실천하려 했던 도학자로서의 음악론이라 보았다.

금장태⁹⁾는 유종교가 육경(六經) 체제의 경전인식을 통해 악에 대한 관심을 확립했다고 보았고, 서사(書社)를 중심으로 하는 강학회에서 실제 악을 행하는 기반을 세웠다는 점을 강조했다. 그리고 유종교가 주자학을 악론의 정통적 근거로 제시하고 있지만, 다른 한편으로는 우리 아악의 전통과 우리 언어의 ‘시가’가 지니는 중요성을 확고하게 정립하고 있다는 점을 중요한 특성으로 꼽았다. 또한 유종교의 악론은 ‘시본율말(詩本律末)’, 내지 ‘시체율용(詩體律用)’의 구조로 인식하는 입장이라고 규정했다.

신성희¹⁰⁾는 유종교가 강학활동에 음악을 사용한 점에 주목했다. 그는 유종교가 현가를 통해서 사람을 감동, 순화시키고, 덕을 좋아하는 훌륭한 심성을 기를 수 있도록 했으며, ‘교이에악(敎以禮樂)’의 정신을 실현한 것으로 평가했다.¹¹⁾

필자¹²⁾는 「현가궤범」에 수록된 아악보와 『성재집』의 ‘세종대왕아악보송

國音樂研究』 제28집(한국국악학회, 2000b), 109-126쪽; _____, “성재 유종교의 음악인식”, 『지역문화연구』 제8집(세명대학교 지역문화연구소, 2009), 1-22쪽.

9) 금장태, “성재 유종교(省齋 柳重敎)의 음악론(樂論)”, 『종교와 문화』 제13권(서울대학교 종교문제연구소, 2007), 173-210쪽.

10) 신성희, “예악을 통한 강학활동 사례 연구: 『성재집』을 중심으로”, 한국교원대학교 대학원 석사학위논문, 2010; _____, “유종교의 강학활동에 나타난 樂의 의미”, 『교육사학연구』 제21권 1호, 교육사학회, 2011, 97-122쪽.

11) 유종교는 <소학제사>와 <육군자화상찬>의 선율을 세종조 제사아악에서 따서 지었는데, 신성희는 주자의 『의례경전통해』 악부(樂府) 악보에서 따온 것으로 잘못 해석했다. 또한 <육계조>를 오선보로 역보하면서 “琴을 연주하며 노래로 불렀던 곡임을 감안하여” 임의로 $\frac{12}{8}$ 박자의 리듬을 구성했다고 밝혔는데, 필자는 <육계조> 또한 <소학제사>나 <육군자화상찬>처럼 1자1음식의 음악으로 해석해야 한다고 본다. 이에 대해서는 본고 제3장 제2절 제5항 “동요(東謠)의 율격”에서 상술하겠다.

(世宗大王雅樂譜頌)’을 토대로 하여 유종교가 세종조 제사악의 선율을 해석함에 있어 시의 대구(對句) 개념을 도입했음을 밝히고 이를 바탕으로 한 현가 구성 방법에 대해 논한 바 있다.

이렇듯 유종교는 주자학의 악론을 계승하면서도 독자적인 음악전통을 구축한 것으로 평가되고 있다.¹³⁾ 그러나 주지한 유종교의 악론이 반영된 음악들이 구체적으로 어떤 원리에 의해 만들어졌고 어떻게 사용되었는지에 대해서는 보다 면밀한 연구가 요구된다.

이에 본고에서는 악의 해석에 시의 격률을 도입한 방식, 새로운 현가 작곡법, 자양금의 제작과 연주법 등을 비롯하여 유종교의 모든 음악 활동을 상세하게 고찰하고자 한다.

3. 연구범위 및 연구방법

연구범위는 유종교의 음악과 관련한 활동 전반을 대상으로 한다. 이에 유종교의 저서 및 유물, 유종교와 관련된 여러 문헌 등 다양한 사료를 토대로 유종교의 음악 관련 행적과 실천 배경 및 과정 등을 살펴보겠다.

본 연구에서 기본이 되는 사료는 유종교의 문집인 『성재집(省齋集)』이다.

12) 임란경, “성재 유종교의 음악해석법”, 『한국음악문화연구』 제7집(부산: 한국음악문화학회, 2015), 173-203쪽. 본고 제3장 제1절 제2항 “세종조 제사악에 대한 격률(格律)적 해석”에서 일부 논지를 수정, 보완하고자 한다.

13) 이외에 유종교를 주요 대상으로 한 연구는 아니지만, 전체 내용 중 일부에서 유종교의 음악에 대해 논한 것은 다음과 같다.

전지영은 조선시대 문인의 음악담론을 다룬 연구에서 유종교의 「현가궤범」 수록 내용 중 ‘현가궤범서’와 ‘동요율격’을 바탕으로 “유종교는 유교적 예악론에 충실하면서도 조선의 노래에 대해 『시경』의 국풍에 비교할 정도로 중요한 가치를 부여”한 ‘해석적 독창성’을 가진 인물이라 평했다. 전지영, “조선시대 문인의 음악담론 연구”, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2006, 102-108쪽.

정일영은 성균관의 악교(樂敎)를 다룬 연구에서 유종교에 대해 언급한 바 있다. 시교(詩敎)와 관련하여 유종교가 한시를 근체시의 율격으로 노래하는 것에 인식하고 있었다고 보았고, 향음주례(鄉飮酒禮)에 대한 설명에서는 유종교가 기록으로 남긴 향음주례의 절차를 소개했다. 정일영, “조선시대 성균관의 악교(樂敎) 양상”, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015.

유종교 사후, 1897년에 초간본 『성재집』이 황해도 평산 절곡에서 목활자(木活字)로 간행되었고¹⁴⁾, 이후 1929년 중국 북경 봉황성에서 중간본 『성재집』이 연활자(鉛活字)로 간행되었다¹⁵⁾. 초간본과 중간본은 체제만 다를 뿐 내용은 대동소이하다.¹⁶⁾

14) 1894년 겨울에 유인석이 유종악과 함께 유고를 교수(校讎)·편정(編定)하여 정고본(定稿本)을 만들었다. 유치경(兪致慶), 주용규(朱庸奎) 등 문인들은 당시 상황이 여의치 않으니 우선 약간의 분량만이라도 먼저 인행(印行)하여 분장(分藏)함으로써 강복(講服)의 자료로 삼자는 데 의견을 모았다. 1895년 여름에 문인들이 유종교의 구택이 있고 유인석이 살고 있던 충청도 제천 장담에 모여 인행 작업에 착수하였다. 그러나 곧 이어 갑오경장, 을미사변, 변복령, 단발령 등 일련의 사건들이 발생하였고, 문인들이 대거 이에 반대하는 의병 활동에 참여하느라 간행이 일시적으로 중단되었다. 유인석을 비롯한 화서학파의 문인들은 의병 항쟁을 벌였고 충주전에서 관군과 일본군에게 패한 후, 점차 복상하여 항쟁을 계속하였다. 이때 황해도 평산 산두재가 중요한 거점이 되었고, 자연히 문인들도 이곳을 중심으로 활동했다. 이로 인해 간행 작업은 1897년에 황해도 평산(平山) 절곡(節谷)에서 이루어졌고, 이곳에서 문인 오인영(吳寅泳), 변석현(邊錫玄), 홍승의(洪承義) 등에 의해 목활자(木活字)로 문집이 인행되었다. 원집 46권, 별집 4권, 부록 합 50권 26책이다. 초간본 『성재집』은 현재 서울대학교 규장각(古3428-103), 연세대학교 도서관, 성균관대학교 존경각(D3B-548), 한국학중앙연구원 학술정보관(D3B.485) 등에 소장되어 있다. 2004년 민족문화추진회에서 『한국문집총간』 323, 324로 영인했다. (출처: 한국고전종합DB, 해제: 김진옥)

15) 1897년에 평산에서 인행된 초간본은 워낙 경황이 없던 시기에 이루어졌기 때문에 중간(重刊)에 대한 요구가 있게 되었다. 그러나 한일합방을 전후하여 국내의 문인들은 주로 의병 활동에 참여하였고, 이후 유인석을 비롯한 문인들의 상당수가 중국이나 러시아로 망명해 있었으므로 중간본을 간행하는 논의가 진척을 보지 못했다. 그러던 차에 1929년 중국 북경 봉황성(鳳凰城)에서 다시 중간본을 간행하였다. 봉황성은 영남 지방에서 이주해 온 교민들이 주로 모여 살고 있었는데, 당시 이곳에 거처하던 문인 이직신(李直愼)이 초간본을 다시 교정하고, 이양백(李楊白), 김용필(金龍弼), 신태희(申泰熙) 등이 참여하여 중간본을 간행하는 작업을 한 것이다. 초간본과 달리 중간본은 연활자(鉛活字)로 간행하였으며, 1926년 여름에 시작하여 1929년 8월에 인쇄를 마쳐 우리나라와 중국 문인들에게 배포하였다. 관전본(寬甸本)이라고도 부른다. 내용은 초간본과 거의 동일하나, 편지의 경우는 친구를 문인보다 앞에 배열하였고, 권말의 수 편은 『주자대전』과 『율곡전서』의 범례를 따라 일부 순서를 바꿨다. 부록에 어록과 행장을 추가하였고, 서발(序跋)이 없는 초간본에 비해 이직신의 서(序), 이배인(李培仁), 이양백(李楊白)의 발(跋)이 더 포함되어 있다. 원집 50권, 부록 10권 합 60권으로 되어 있다. 중간본 『성재집』은 현재 고려대학교 중앙도서관(D1-A2503), 한국학중앙연구원 학술정보관(D3B 485A) 등에 소장되어 있다. 중간본을 저본으로 하여 1974년에 동문사(同文社)에서 2책으로 영인하였다. (출처: 한국고전종합DB, 해제: 김진옥)

16) 본고에서 『성재집』의 원문을 제시할 때에는 하영휘 외 교점, 『(校勘標點) 省齋集』

유중교의 음악적 담론은 「현가궤범」에 집약되어 있다. 「현가궤범」은 19세기 도학자가 편찬한 서적 중에는 매우 드문 음악문헌이라는 점에서 주목되는 사료이다. 「현가궤범」은 현재 세 가지 형태가 전해지고 있다.

첫 번째는 『성재고(省齋稿)』¹⁷⁾에 수록되어 있는 필사본(1887)이다. 『성재고』는 유중교의 사우 및 문하생들이 직접 필사하여 엮은 초고본 시문집에 해당하며, 모두 20책으로 분권(分卷)은 되어있지 않다. 「현가궤범」은 이 중 제18책이다. 현가궤범 ‘서(序)’가 제일 앞에 수록되어 있는데 ‘永曆五丁亥春’¹⁸⁾이라고 서를 지은 해를 표기하고 있어 유중교가 56세 되던 해인 1887년에 지은 것임을 알 수 있다.

두 번째는 초간본 『성재집』(1897)에 수록된 것이다. 원집 46권, 별집 4권, 부록 중 「현가궤범」은 별책 권3, 권4에 수록되었다.

세 번째는 중간본 『성재집』(1929)에 수록된 것이다. 원집 50권, 부록 10권 중 「현가궤범」은 권49, 권50에 수록되었다.

이 세 가지 「현가궤범」은 편찬 과정에서 약간씩 가감되면서 내용상 일부 차이를 보인다. 초간본(1897)과 중간본(1929), 즉 활자본 두 가지(이하 활자본으로 약칭)는 서로 같지만, 필사본(1887)과 활자본은 다른 부분이 있다. ‘현가궤범서(絃歌軌範序)’의 경우, 필사본에서는 제일 앞에 수록되었으나, 활자본에서는 「현가궤범」 부분이 아닌 『성재집』의 다른 부분에 수록되었다. 또한 필사본에서는 ‘자양금조후사’ 악보의 제목 밑에 서사에서 자양금을 새로 만들었다는 내용의 글이 붙어있지만 활자본에서는 해당 내용이 부록의 연보에 기재되었다. 이외에도 율려에 대한 도설은 필사본에는 없고 활자본

1-5, 한국고전번역원 한국문집번역총서(파주: 보고사, 2015)를 참고하겠다. 『(校勘標點) 省齋集』은 초간본을 원저본으로 하고 중간본을 대교본으로 하여 교감(校勘)한 것이다. 본고에서 원문의 번역은 <한국고전종합DB>와 유중교 저, 하영휘·박해당 외 역, 『성재집』 1-11, 한국고전번역원 한국문집번역총서(파주: 도서출판 보고사, 2013-2015)를 참고하되 필자가 수정, 보완하여 제시하고자 한다.

17) 『성재고』는 현재 국립중앙도서관(古朝46)에 소장되어있으며, 『성재고』에 대한 해제는 국립중앙도서관(<http://www.nl.go.kr>)의 것을 참고하였다.

18) 유중교는 남송의 마지막 연호인 영력(永曆)을 썼는데, 이는 유중교 문파의 송명배 청론(崇明排淸論)적 성격을 보여주는 대목으로서, 이에 대해서는 다음 절의 제1항 “유중교의 학문적 배경”에서 상술하겠다.

에는 있으며, 자양금에 관한 도설도 필사본보다 활자본에서 더 보강되었다.¹⁹⁾

이에 본고에서는 활자본 중 초간본 「현가궤범」을 원저본으로 하되 필사본 「현가궤범」과 다른 부분은 논의의 필요에 따라 언급하고자 한다.²⁰⁾

이상 유종교의 문집 외에도 『주희집(朱熹集)』 등 유종교와 관련된 모든 고문헌을 연구대상으로 한다. 아울러 제천의병전시관에서 소장하고 있는 유종교의 자양금²¹⁾을 실측하여 함께 고찰하겠다.

이상의 자료를 바탕으로 본고에서는 ‘유종교의 악론과 실천’을 구명(究明)하기 위해 해석적 연구방법과 분석적 연구방법을 사용하여 다음과 같은 순서로 논의를 전개하고자 한다.

제2장에서는 「현가궤범」을 비롯한 유종교의 문집 기록과 유종교가 남긴 현가 악보를 토대로, 유종교의 악률론(樂律論)²²⁾에 대해 논하고자 한다. 악

19) 이외에도 필사본의 을자보 기보 중 정성과 청성의 표기가 잘못된 부분을 활자본에서 교열한 것으로 보인다. 그 예로 <국조아악정률> 15장 ‘송협종궁’ 선을 중 필사본의 ‘黃’과 ‘挾’은 활자본에서 각각 ‘潢’과 ‘夾’으로 교정되었고, ‘무역궁’ 선을 중 필사본의 ‘沖’은 활자본에서 ‘仲’으로 고쳐졌다. 이는 「현가궤범」이 『성재집』에 수록되는 과정에서 후학들에 의해 구교(仇校)되었기 때문이다. 따라서 필사본 「현가궤범」보다 활자본 「현가궤범」의 내용이 더 정교하다고 볼 수 있다. 이에 본고에서는 활자본을 중심으로 논의하되, 필요한 경우 필사본을 제시하고 필사본 원문의 출처는 『省齋稿』 第18冊 「絃歌軌範」이라 표기하겠다. 활자본의 두 판본, 즉 초간본과 중간본에 수록된 「현가궤범」은 대동소이하다. 활자본 원문 표기방식에 대해서는 각주 16) 참조.

20) 「현가궤범」에 대한 상세 설명은 다음 절의 제2항 “「현가궤범」의 편찬 및 체제”에서 하겠다.

21) 자양금은 유종교의 자손들이 소장해오다 1990년대에 중원향토민속자료관(충주 소재)에 기탁했고 2001년에는 제천의병전시관에 기증했다. 1994년 12월 30일에 충청북도 민속자료 제9호로 지정되었다. 자양금에 대한 자세한 정보는 제4장 제1절 “자양금”에서 다루고자 한다.

22) 김수현은 악률론에 대해 다음과 같이 설명했다. “악률론은 전통시대 음악의 원리와 체계에 관한 논의를 말한다. 음악에 관한 전반적인 논의라는 의미의 악론(樂論) 보다는 작은 범주라고 할 수 있다. 악론이 음악에 관한 인간의 사상과 문화 및 음악이론 등을 포함하는 넓은 범주라면 악률론은 그 중에서 음악이론을 중심으로 전개하는 하위의 좁은 범주이다. 즉 악률론은 음악이론 중에서도 특히 정확한 악기 제작과 조율을 위한 기준음의 높이와 음과 음 사이의 간격의 측정과 음의 산출의 문제, 조율기로서의 율관 제작의 문제, 율의 산출로부터 생기는 특정 율의 조직인 음계와 악조 등의 문제를 논하는 것이다.” 김수현, 『조선시대 악률론과 시악화성』

률론은 12율, 5성, 악조, 도량권형으로 세분하여 다루겠다.

제3장에서는 유종교의 시악론(詩樂論)에 대해 다루겠다. 유종교는 시(詩)에 선율을 붙인 노래를 악장(樂章), 시가(詩歌), 가영(歌詠), 성가(聲歌) 등으로 지칭했다. 금(琴)을 반주로 하는 노래들은 현가(絃歌), 금율(琴律)이라 쓰고 있다. 기본적으로 유종교가 언급한 노래들은 모두 금(琴)을 반주하기 때문에 앞에 언급된 모든 노래는 결국 현가 또는 금율이라 할 수 있다. 그러나 제3장에서는 ‘시’와 ‘악’의 관계에 의한 선율 형성을 중심으로 다룰 것이기에 현가나 금율 외에 노래를 통칭하는 용어가 필요하다.

이에 주희(朱熹)의 『의례경전통해(儀禮經傳通解)』 ‘시악(詩樂)’편의 제목에 의거하여 이 모든 노래들을 ‘시악(詩樂)’으로 통칭하여 유종교의 ‘시악론’에 대해 논하고자 한다. 즉, 본고에서 ‘시악’은 ‘운문의 가사를 가진 노래를 통칭’하는 용어로 쓰겠다. 또한 ‘시악’의 하위분류는, 「현가궤범」의 목차를 참고하여 ‘악장(樂章)’과 ‘시가(詩歌)’²³⁾로 나누어 다루고자 한다.

제4장에서는 유종교가 만든 자양금을 분석하여 유종교의 금론(琴論)을 밝히고자 한다. 이를 위해 자양금의 실물을 실측하여 「현가궤범」의 기록과 함께 비교하여 살펴보고자 한다.

제5장에서는 유종교와 관련된 여러 사료를 토대로, 유종교의 현가가 실제로 실천된 양상을 살펴 의례와 현가의 관계에 대해 고찰하고, 유종교가 현가를 실천한 목적과 의미는 무엇인지 파악하고자 한다.

(서울: 민속원, 2012), 14-15쪽.

본고에서는 악률론의 범주를 12율론, 5성론, 악조론, 도량권형론 등에 두고, 이와 관련하여 전례의 악률론, 즉 주자의 악률론과 다른 양상을 보이는 유종교만의 특징적인 악률론을 중심으로 논하고자 한다. 악률론의 세부 분류는 송방송, 박정련 외, 『국역율려신서』, 한국음악사료연구회 국역총서 5(서울: 민속원, 2005)의 분류방법을 참고한 것이다.

23) 본래 ‘시가(詩歌)’는 ‘운문의 가사를 가진 노래’를 뜻하는 용어이지만, 본고에서는 ‘시를 노랫말로 하는 현가이자, 유종교가 새로 지은 노래’라는 뜻으로 한정해서 쓰고자 한다. 시가는 한문 노랫말로 된 것을 먼저 살펴보고 이어서 우리말 노랫말로 된 것을 다루고자 한다. 따라서 시가는 율시, 절구, 배율, 사, 부, 동요(東謠) 순으로 고찰하겠다.

4. 학문적 배경 및 「현가궤범(絃歌軌範)」

본 절에서는 본론에 앞서 유중교의 학문적 배경을 살피고, 「현가궤범」의 편찬 경위와 체제 및 내용을 검토하여 사료적 성격을 밝히고자 한다.

1) 유중교의 학문적 배경

유중교는 위정척사(衛正斥邪)를 주창한 화서(華西) 이항로(李恒老, 1792~1868)²⁴⁾와 중암(重菴) 김평묵(金平默, 1819~1891)의 문인으로서, 화서학파(華西學派)의 핵심 인물 중 한 명이다. 유중교의 본관은 고흥(高興), 초명은 맹교(孟敎), 자는 치정(稹程), 호는 성재(省齋)·존재(存齋)·수춘산인(壽春山人)·동악산인(東岳山人)이고, 시호는 문간(文簡)이다.²⁵⁾

유중교가 살았던 당시 조선은 오랜 세도정치로 인해 민란이 빈번하였고 천주교와 외세의 침탈로 성리학적 이념과 유교적 사회 질서가 무너지고 있었다. 병인양요(1866)와 신미양요(1871)를 거치면서 예교(禮敎) 체제가 붕괴되자 한말 도학자들은 폐쇄적 향전론을 내세웠고 이는 곧 전통수호론으로 이어졌다. 그리고 일제의 침탈과 국권 상실의 역사 속에서 도학자를 중심으로 한 위정척사운동은 의병활동으로 이어지게 된다.²⁶⁾

이러한 역사의 흐름 속에서 위정척사의 사상적 토대를 완성한 사람이 이항로이다. 이항로는 공자·주희·송시열로 이어지는 도통(道統)²⁷⁾을 표방하며,

24) 본관은 벽진(碧珍). 자는 이술(而述), 호는 화서(華西). 17세에 과거를 포기하고, 당시 학문으로 이름이 높았던 임로(任魯), 이우신(李友信) 등을 찾아가 학우의 관계를 맺고, 성리학 연구에 전념했다. 학덕이 조정에 알려지면서 몇몇 관직에 제수되었으나 사양하였고 향리에서 강학하였다. 1866년 병인양요가 일어나자 동부승지의 자격으로 입궐하여 대원군에게 주전론을 건의하기도 하였다. 그 뒤 공조참판으로 승진되고 경연관(經筵官)에 임명되었으나, 대원군의 실정(失政)을 비판한 병인상소와 만동묘(萬東廟) 재건 상소 등으로 대원군의 노여움을 사서 삭탈관직 당한 뒤 낙향하였다. 그의 학문은 기호학파에 바탕을 두고 있으며, 호남의 기정진(奇正鎭), 영남의 이진상(李震相)과 함께 조선조 말기 성리학 3대가의 한 사람으로 꼽힌다. <한민족문화대백과사전> “이항로” 참고.

25) <한국고전종합DB> “성재집(省齋集)”(해제: 김진옥) 참고.

26) 화서학파의 시대적 배경에 대해서는 금장태, 『華西學派의 철학과 시대의식』, 태학총서 4(서울: 태학사, 2001), 13-17쪽 참조.

강학과 향음주례 등의 “사례를 정립함으로써 사림공동체의 학풍과 결속을 강화”²⁸⁾하고자 하였고, “正道[유교]를 옹위하고 邪說[異端·外勢]을 물리친다는 ‘위정거사’를 도학정신의 시대적 이념으로 표방하고, 그의 문하를 중심으로 화서학파를 형성하여 활동”²⁹⁾했다.

유증교는 5세 때부터 이항로의 문하에서 수학하였고, 14세 때부터는 화서 문하의 동문 선배인 김평묵에게도 배워 그의 문인이 되었다. 18세 때 현종이 죽고 철종이 즉위하면서 왕위 계승에 따른 호칭문제가 제기되자 『제왕승통고(帝王承統考)』³⁰⁾를 편집하여 편찬했고, 21세 때에는 이항로의 명에 따라 공자의 춘추와 주자의 통감강목에서 제시된 역사서술의 원칙으로서 존화양이(尊華洋夷)의 의리를 밝혀 『송원화동사합편강목(宋元華東史合編綱目)』을 편수하였다.³¹⁾

이렇듯 유증교는 이항로의 도통을 이어 주자와 송시열을 숭배하고 공부했으며³²⁾, 화서학파 내 학풍의 기반을 확립하기 위해 주자를 위시한 도학 선

27) 도학은 공자-맹자의 도통을 송대의 주돈이, 정호, 정이가 계승한다는 도통 의식을 기초로 하여 경학 체계와 철학적 기초인 성리학을 정립하면서 전개되었고, 이를 주자가 집대성하면서 확립되었다.(금장태(1999), 앞의 책, 43-44쪽.) 이러한 견지에서 이항로는 공자로부터 주희로 이어지는 도통을 강조한 것이고, 또한 송대 도통을 조선에서는 이이를 거쳐 송시열이 잇고 있다하여 공자-주희-송시열로 이어지는 도통을 강조한 것이다.

28) 위의 책, 20쪽.

29) 화서학파는 이항로의 심주리론(心主理論)과 벽이단론(關異端論)에 입각하여 위정척사운동을 전개했고, 당시 서양과 일본의 침략을 당하는 위기 상황 속에서 의리를 천명하여 강경하게 항의상소(抗議上疏)를 올리거나 의병을 조직하여 항전활동을 벌여왔다. 위의 책, 15-20쪽.

30) 1849년에 편집한 글로, 제계형(弟繼兄), 형계제(兄繼弟), 질계숙(姪繼叔), 숙계질(叔繼姪), 손계조(孫繼祖), 종조계종손(從祖繼從孫)으로 구분하여 중국의 왕조들과 우리나라의 고려, 조선에서 그 사례를 찾아 편집했다. 이 과정에서 『춘추』의 제희공전(躋僖公傳)과 『주자대전』의 주칠묘도(周七廟圖), 주구묘도(周九廟圖), 김장생(金長生)과 송시열(宋時烈)의 설 등을 제시하였으며, 철종(哲宗)이 헌종(憲宗)을 계승한 경우와 인조(仁祖)가 선조(宣祖)를 계승한 경우, 정조(正祖)가 영조(英祖)를 계승한 경우 등에서는 그 논의 과정을 자세히 언급하였다. <한국고전종합DB> “성재집(省齋集)”(해제: 김진옥) 참고.

31) 피정만, 『한국 교육사 이해』, 도서출판 하우, 2010.

32) “17세기 이후 조선 학계에서는 『주자대전』과 『주자어류』가 주목의 대상이었다. 송시열과 한원진으로 대표되는 서인-노론 계열에서는 『주자대전』과 『주자어류』에

현들의 저술들을 재검토하여 편찬하거나 스승 이항로의 저술을 편찬하는 일을 도맡아했다.

이항로 사후 유종교는 김평묵과 함께 화서학파(華西學派)를 이끌었다. 1876년(고종 13)에는 선공감가감역(繕工監假監役)에 제수되었으나 취임하지 않았고, 1881년에는 척사위정(斥邪衛正)의 소론(疏論)이 일어나자 김평묵과 함께 춘추의리론(春秋義理論)을 기반으로 구법보수(舊法保守)와 척양척왜(斥洋斥倭)를 주장했다.³³⁾

유종교는 유문(儒門)이 해야 할 일로서 ‘중화를 존중하고 이적을 물리치는 것’과 ‘정학(正學)을 숭상하고 사설(邪說)을 배척하는 것’을 강조하고, 춘추대의(春秋大義)와 위정척사를 우선적으로 추구하고 실천했다.³⁴⁾ 이것들은 결국 조선중화주의(朝鮮中華主義)에 입각하여 ‘중화(中華)’를 보존하고 지키고자 하는 목적에서 발현된 사상이다.³⁵⁾

또한 그는 구세(救世) 의식과 결부된 도통 의식을 바탕으로 주자학 공부에 몰두했으며, 모든 현상을 주자학적 견지에서 학문적으로 천착하여 폭넓은 분야에 많은 저서를 남겼다.³⁶⁾ 그 중 유종교가 이항로의 심주리론을 수

대한 축조적인 분석 작업을 통해 ‘주자정론(朱子定論)’을 확정하고자 했다.” 구만옥, “황윤석, 성리학의 집대성을 위해 노력한 주자도통주의자”, 『내일을 여는 역사』 제37호(파주: 내일을 여는 역사, 2009), 141쪽.

유종교는 주자학 연구에 몰입하여 주자 저서와 관련된 글을 많이 남겼는데, 이는 송시열로부터 이어지는 학풍을 잇는 것이며, 송시열을 ‘宋子’라 부를 정도로 숭배했다.

33) <향토문화대전> “성재집” 참고.

34) ‘중화를 존중하고 이적을 물리치는 것’은 공자의 『춘추』에서 나온 개념이고, ‘정학(正學)을 숭상하고 사설(邪說)을 배척하는 것’은 『맹자』에서 나온 개념이다. 유종교는 “공자가 『춘추』를 지었는데, 『춘추』의 의리는 중화를 받들고 이적을 물리치는 것보다 큰 것이 없다”고 하였고, “중화를 높이고 이적을 물리치며 정학을 밝히고 이단을 물리치는데, 우리들의 큰 운명이 있다”고 하였다. 하영휘, “유종교(柳重敎)(1821~1893)의 춘추대의, 위정척사, 중화, 소중화”, 『민족문화사연구』 제60권(민족문화사학회·민족문화사연구소, 2016), 163-189쪽.

35) 유종교가 표방한 조선중화주의에 대해서는 위의 논문 참조.

36) “그가 화서 이항로와 김평묵을 따르면서 학파를 이루어 강학활동을 하고 많은 유학 경전과 성리학 관련 저술에 대하여 주석을 달고, 해설을 하며, 스승 문인들과 논변을 행했던 것은 모두 당시 시대적 위난의 국면에서 나라를 구하고자 하는 국난을 극복하고자 하는 이론적 실천적 활동의 과정이었다.” 엄연석, 앞의 논문, 18쪽.

정, 보완하여 집필한 『조보화서선생심설(調補華西先生心說)』(1886)은, 화서학파 내에 심설(心說) 논쟁을 불러일으키면서 화서학파는 김평묵 계열과 유종교 계열로 양분되기에 이르렀다. 『조보화서선생심설』은 심설에 있어서 이항로의 학설을 일부 수정하여 유종교가 자신의 독자적인 학설을 제시한 것인데, 스승 이항로는 심설에 대해 주리론적인 입장에 있었지만 유종교는 주기론적 입장에서 스승의 학설을 조보(調補)했기 때문에 김평묵과 대립하게 된 것이다.³⁷⁾

유종교가 주기론적 입장에서 이항로의 심설을 조보한 것은, 기호학파의 전통을 벗어난 스승의 학설을 조보함으로써 율곡 이이로부터 이어지는 기호학통으로 회귀시키고자 했기 때문이다. 학문적으로 기호학통의 끈을 놓지 않으려던 유종교의 모습은 고산학파의 전재 임헌회 및 간재 전우의 문인들과 교류하며 강론을 해나간 것에서도 알 수 있다.³⁸⁾

이렇듯 체제유지적이고 보수적 성향을 가진 유종교는, 1874년부터 해마다 3월이면 숭명배청론자(崇明排淸論者)들의 상징적 장소인 조종암(朝宗巖)에 가서 대통묘(大統廟)³⁹⁾에 참배했으며⁴⁰⁾, 남명(南明)의 연호인 영력(永

37) 이후 1888년에 유종교가 『화서선생심설정안』을 쓰면서 심설 논쟁은 일단락되었지만, 1893년 유종교는 임종 하루 전날 제자들에게 『화서선생심설정안』을 환수하여 소각시키도록 시킴으로써 결국 유종교는 자신의 주기론적 입장을 견지했다.

38) 일반적으로 이이(李珥)에서 송시열(宋時烈)로 내려오는 기호(畿湖) 도통(道統)의 정맥은 임헌회(任憲晦, 1811~1876)에서 전우(田愚, 1841~1922)로 내려온 것으로 본다.(한국사상사연구회 편저, 『조선 유학의 학파들』, 한국철학총서 6(서울: 예문서원, 1996), 575쪽.) 유종교는 남명의 연호인 영력(永曆)을 사용하는 데에 있어 옳고 그름에 대해 전재 임헌회에게 의견을 구하기도 하고, 한 차례 직접 찾아가 강론하기도 했으며, 1875년에는 조종암지 서문을 임헌회에게 받은 바 있다. 임헌회 사후에는 그 문하의 간재 전우와 교류하였다.

39) 조종암은 경기도 가평군 하면 대보리에 위치하며, 조선 숙종 10년(1684) 당시 가평군수를 지낸 이제두(李齊杜)와 명나라의 허격(許格)·백해명(白海明) 등이 큰 바위에 글씨를 새긴 것을 말한다. 임진왜란 때 명나라가 베푼 은혜를 잊지 말고, 병자호란 때 청나라로부터 당한 굴욕적인 수모를 되새기자며 숭명배청(崇明排淸)사상을 추구했던 사람들의 뜻을 새긴 기념물이다. 조종암의 대통행묘는 서울 창덕궁 안에 있는 대보단과 속리산 화양동에 있는 만동묘와 함께 모화사상을 대표하는 유물이다. (<한국민족문화대백과> “조종암대통묘(朝宗巖大統廟)” 참고.) 조종암과 대통행묘는 19세기 말 화서 이항로와 그 제자들의 성원으로 유지되어 오다가 1934년 항일운동의 정신적 고향이라는 이유로 일제가 제사를 금지시켜 폐허가 되었으나, 해방 후 다시 제를 지내기 시작했다.

曆)⁴¹⁾을 사용하며 명나라 유민임을 자처하기도 했다.

한편, 유중교는 평생 번잡함을 피해 잠강하며 서사를 만들어 강학하고, 향음주례를 비롯한 각종 예를 익히고 실행했다. 이 중 주목되는 행보는 다음과 같다.

유중교는 1876년에 조종암 가까이에 있는 가평군 옥계리(玉溪里)의 자니대(紫泥臺)로 이주하여 옥계정사(玉溪精舍)를 짓고, 1879년에는 자양서사(紫陽書社)를 세워 강학에 힘썼다.⁴²⁾ 1882년 봄부터는 춘천의 가정(柯亭)에서 기거하며 가정서사(柯亭書社)를 세워 강학했다. 1889년에 제천의 장담(長潭)으로 거처를 옮겨 창주정사(創州精舍)⁴³⁾를 세우고 강학했으며, 1893년(고종 30) 이곳에서 타계했다.⁴⁴⁾ 제학에 추증되었고, 제천시 봉양읍 공전리의 자양영당과 완주군의 삼현사(三賢祠)⁴⁵⁾에 배향되었다.

유중교의 음악과 관련한 활동은 가평 옥계에서 춘천 가정, 그리고 제천 장담으로 이주하여 거주했던 시기에 두드러진다. 특히 춘천 가정에 거주하는 동안 「현가궤범」을 집필하고 자양금을 만들었으며, 서사의 강학의례를 정비하여 의례에 음악을 적용하고자 했다. 이러한 활동은 예악을 구현함으로써 세속 교화를 이루고자 하는 의도를 지닌다.

40) 이러한 유중교의 행보는 스승 이항로를 따른 것이다. “화서 이항로는 사우나 문인들과 더불어 산수의 승경과 도학과 의리정신이 깃든 연고지를 두루 찾아 나서곤 했다. 화서가 33세 때(1824) 가평에 있는 조종암을 찾아갔던 것도, 이곳이 화양동에 상응할 정도로 화이론과 북벌론의 의리정신이 간직된 문자를 바위에 새긴 것이 때문이다.” 금장태, 『화서학파의 철학과 시대 의식』(서울: 태학사, 2001), 21쪽.

41) 조선의 성리학자 중에는 명나라 마지막 황제 의종 때의 연호인 숭정(崇禎, 1627~1644)을 사용한 경우가 많다. 송시열 또한 명나라 연호인 숭정(崇禎)을 사용할 것을 주장했다. 유중교는 숭정(崇禎)을 사용하다가 중년부터는 남명의 연호인 영력(永曆)을 사용했다. 남명은 명나라가 멸망한 뒤에 명항가의 일족이 세운 지방정권(1644~1662)이었고, ‘영력(永曆)’은 명나라 신종의 손자인 주유량의 연호였다. 영력은 1647~1661년까지만 사용했다. 한편, 대사헌 김수홍은 청나라 연호인 강희(康熙, 1662~1722)를 쓸 것을 주장하기도 하였다.

42) 하영휘, 앞의 논문, 169쪽 참고.

43) 이후 자양서사(紫陽書社)로 개칭하였다.

44) 이로 인해 유중교의 제자 의암(毅菴) 유인석(柳麟錫, 1874~1915)을 중심으로 한 의병운동이 제천을 기점으로 시작되었다.

45) 본래 명칭은 삼현영당(三賢影堂)이었다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 유종교의 사상적 특징은 세 가지로 나뉘볼 수 있다. 첫째는 화이론의 의리론적 정통성을 확립하며 척사(斥邪) 내지 척양(斥洋)을 시대적 과제로 전개하고 있는 것이고, 둘째는 성리설에서 화서의 심주리설(心主理設)에 대한 성찰을 통해 기호 성리설의 전통을 보수적으로 재확인하고 있는 것이며, 셋째는 예악을 통한 유교 전통의 교화 질서를 재정립하고자 추구했다는 것이다.⁴⁶⁾

본고에서는 유교 전통의 교화 질서를 재정립하고자 유종교가 어떻게 예악을 구현했고, 또 이것은 유종교의 여타 사상과 어떤 관련이 있는지에 대해 고찰하고자 한다.

2) 「현가궤범」의 편찬 및 체제

유종교가 「현가궤범(絃歌軌範)」을 지은 까닭은 ‘현가궤범서(絃歌軌範序)’에 잘 드러나 있다. 그는 ‘현가궤범서’ 서두에서 공자의 『논어(論語)』 「양화편(陽貨篇)」에 실린 ‘우도할계(牛刀割雞)’의 비유를 인용하며 현가(絃歌)는 성인이 사람을 가르치고 도를 배울 때 쓰는 도구임⁴⁷⁾을 피력했다. 이에 현가로서 풍속을 교화하고⁴⁸⁾, 선유(先儒)의 학궁(學宮, 학교) 모습을 보존⁴⁹⁾하고자 「현가궤범」을 집필했음을 밝히고 있다. 즉, 유종교는 「현가궤범」에서

46) 이 문단의 내용은 금장태의 글을 정리한 것이다. 금장태(2001), 앞의 책, 206쪽.

47) “옛날 우리 부자[공자]가 무성에 가서 현가(絃歌)를 듣고 “닭을 잡는데, 어찌 소 잡는 칼을 쓰리오?”라고 하자, 언유[자유]가 대답했다. “군자가 도를 배우면 사람을 사랑하고, 소인이 도를 배우면 부리기가 쉽습니다.” 이것을 보면, 성인의 문하에서 사람을 가르치고 도를 배울 때 그 도구가 바로 현가였다.”(『省齋集』, 卷37, 43, 「柯下散筆」, 「絃歌軌範序」, “昔吾夫子之武城, 聞絃歌之聲曰: “割雞, 焉用牛刀?” 言游對曰: “君子學道則愛人, 小人學道則易使。觀此則聖門教人學道, 其具則絃歌是也。”)

48) “그 근본을 노래에 펼치면, 그 소리와 박자에 비록 시대로 인한 제약이 있지만 대강(大綱)이 대략 남아 있어 사람을 감동시키고 풍속을 교화시키기에 충분하다.”(『省齋集』, 卷37, 44a, 「柯下散筆」, 「絃歌軌範序」, “以此而發之歌詠, 則其聲音節度, 雖因時制宜, 略存大綱, 亦足以感人而化俗。”)

49) “대개 먼저 시 삼백 편에 종사하여 그것을 근본으로 삼고 한가한 날에 이에 흠뻑 젖음으로써, 그 멋을 펼치는 것을 도와 옛날 학궁의 모습을 대략이나마 보존하려는 것이다.”(같은 곳, “蓋先從事於三百篇, 爲之本原, 而暇日游泳於此, 以助發其趣, 庶幾畧存古學宮影像也。”)

주자의 악론을 바탕⁵⁰⁾으로 한 현가의 규범, 즉 현가의 궤범을 제시함으로써 예악(禮樂) 실천의 의지를 보이고, 공자·주자 당시의 학풍(學風)을 재현하고자 한 것이다.

한편, 화서학파 내에서 단독으로 음악문헌을 집필한 것은 유중교가 유일하다. 심설 논쟁 이후 화서학파는 김평묵과 유중교의 두 계열로 나뉘게 되었고, 유중교는 이 무렵에 「현가궤범」(1887)을 편찬했다.⁵¹⁾ 유중교가 「현가궤범」을 편찬한 표면적인 이유는 상술했듯 ‘현가를 통한 교화’와 ‘옛 학궁(學宮)의 모습 보존’에 있지만, 그 이면에는 유중교 계열 문인들을 집결하고자파(自派)가 주자학의 적통임을 내세우고자 한 의도가 숨어있기도 하다.⁵²⁾ 이렇듯 「현가궤범」을 통해 정통 주자학 계승을 표방하고자 한 의도는 「현가궤범」에 수록된 글들 대부분이 주자의 저서를 출전으로 한 것이라는 점에서도 분명하게 드러난다.

「현가궤범」은 ‘서’, 제1 ‘율려’, 제2 ‘금률·정률·조현·[도설·상·하]’, 제3 ‘악장’, 부록 ‘시율신격·동요율격’으로 구성된다. 유중교는 주자의 저서를 전재(轉載)하고 그 글의 앞 또는 뒤에 자신의 의견을 덧붙이거나, 주자의 악론 중 일부는 도설(圖說)로 정리하여 다시 설명하는 방식으로 「현가궤범」을 집필했다.

제1 ‘율려’는 『의례경전통해』⁵³⁾ 권13 「학례」에 실려 있는 ‘종률(鍾律)’ 제22⁵⁴⁾

50) “주자(朱子)가 고정(考定)한 율려제(律呂制)와 금률설(琴律說)을 취하여 고금의 악장(樂章) 몇 편을 합하고 곡조를 빌려 미루어 쓴 예를 끝에 붙여 한 책을 만들고 『현가궤범(絃歌軌範)』이라고 명명했다.”(같은 곳, “間嘗竊取朱子所考定律呂之制及琴律說, 配以古今樂章若干篇, 尾附借調推用之例, 釐爲一書, 命曰絃歌軌範.”)

51) ‘현가궤범서’ 말미의 “영력(永曆) 다섯 번째 정해년(1887, 고종24) 봄 가정 하사(柯亭下士) 유중교 쓰다.”라는 기록을 바탕으로 「현가궤범」의 편찬시기를 1887년으로 보고 있다. (『省齋集』, 卷37, 44b, 「柯下散筆」, ‘絃歌軌範序’, “永曆五丁亥春, 柯亭下士柳重教題.”)

52) 이상원은 “유중교가 「현가궤범」을 편찬한 것은 국운이 기울고 사람을 감화시킬 수 있는 소리가 자취를 감춘 상황에서 예악을 실천함으로써 기울어가는 국운을 회복하고자 한 때문”이며, 화서학파가 둘로 갈라진 이후에 유중교가 “『현가궤범』 편찬과 <고산구곡가> 수용을 통해 자파 문인들의 결속을 강화하는 가운데, 새로운 구곡가인 <옥계조>의 창작을 통해 화서학파의 적통이 자신임을 주장한 것”으로 보았다. 이상원, “19세기 말 화서학파의 <고산구곡가> 수용과 그 의미”, 『시조학논총』 제27집(한국시조학회, 2007), 107-124쪽.

를 전제한 것이다. 유종교는 주자의 ‘종률’ 전문을 전제한 이유를 해당 글 앞에 밝혀두었는데, 음악은 모두 올려에 뿌리를 두고 있기에 음악을 배움에 있어 올려를 먼저 배워야하며 주자의 ‘종률’을 입문하여 처음 익히는 바탕으로 삼는다고 했다.⁵⁵⁾ 유종교의 도론(導論) 이하의 글은 모두 주자의 글이며 내용은 다음과 같다.

주자는 『주례(周禮)』, 『국어(國語)』, 『여씨춘추(呂氏春秋)』, 『한서(漢書)』 「율력지(律曆志)」, 『수서(隋書)』 「음악지(音樂志)」, 『사기(史記)』, 『악기(樂

53) 송대 성리학자 주희(朱熹)가 『의례(儀禮)』를 경(經)으로 삼고, 기타 예(禮)에 대한 고전을 전(傳)으로 삼아 편집한 예서(禮書)이다. 『의례경전통해』는 「가례(家禮)」·「향례(鄉禮)」·「학례(學禮)」·「방국례(邦國禮)」·「왕조례(王朝禮)」·「장례(葬禮)」·「제례(祭禮)」의 7편으로 구성되어 있으며, 모두 37권이다. 이 중에서 주희가 완성한 내용은 「가례」·「향례」·「학례」·「방국례」의 4편이고, 「왕조례」는 미완성으로 남아있으며, 「장례」와 「제례」는 주희 사후에 제자인 황간(黃幹)과 양복(楊復)이 보충하여 완성하였다. 이 중에서 「학례」는 주희에 의해 창안된 부분으로 주희 예학의 의리적(義理的) 성격을 보여주는 부분이다. 의리론의 기초 아래에서 고례(古禮)와 시례(時禮)를 절충한 점, 사례(士禮)를 왕례(王禮)의 기초로 보면서도 그 차이를 분명히 구분하는 입장에서 사례와 왕례를 종합하고자 하였다는 점이 특징이다. <한국일생의례사전> “의례경전통해” 참고.

54) 『주자전서』 484-501쪽에 수록되어 있다. 주자의 ‘종률’은 채원정의 『율려신서(律呂新書)』를 일부 고쳐서 개괄한 것이다. 『율려신서』는 진양(鎭)의 『악서』와 함께 조선 전기에 주요 음악이론서로 쓰였다. 세종조(1418~1450) 아악정비와 성종조(1469~1494)의 『악학궤범』 편찬 때 중요한 원전 중 하나로 쓰였다. 수징난(水鼎南)에 따르면 주자는 초년부터 “이미 음악과 종률(鍾律)의 연구에 주의를 기울여서 한편으로는 ‘오늘날 사대부는 오음(五陰), 십이율(十二律)을 물어도 음을 깨닫지 못한다’고 통감하고, ‘악학(樂學)’을 설립하여서 천하 사대부들이 학습하도록 하기를 바랐다(『어류』 권92). 다른 한편으로는 또 정강(靖康, 1126~1127) 이후 남쪽으로 옮겨온 이래 5,60년 동안 구차한 안정에 깊이 빠진 탓에 고악(古樂)과 고례(古禮)가 없어져서 ‘다시는 종률에 뜻을 삼은 자가 없다’(『율려신서』)는 점에 통분을 느꼈다. 그래서 그는 음률을 깊이 연구하고, 채원정과 함께 공동으로 『율려신서』를 지었는데, 그 목적은 바로 ‘중원을 평정하고’, ‘남과 북을 통일한 뒤 이 책을 가지고서 음을 심의하고 음을 조화시키며, 예악을 부흥시키는 데 사용하기를’ 바랐다”고 한다. 수징난(東景南) 저, 김태완 역, 『주자평전』 上(고양: 역사비평사, 2015), 380쪽 참고.

55) 『省齋集』 別集, 卷3, 1, 「絃歌軌範」, 第1, 「律呂」, “樂無大小, 皆本於律呂。學樂而不先治律呂, 猶舍規矩而議匠事也。蓋自黃帝以後, 律法自有傳世正經。秦、漢以降, 寢以亡滅。而人各爲說, 迄無定論。至宋朱子門人西山蔡氏, 旁搜羣籍, 會通而折衷之, 定著爲一家之言。朱子既表章而發揮之, 又櫟括其文, 別爲一篇, 名曰“「鍾律」”, 載之『儀禮經傳通解』「學禮」中。今謹取其全文, 著之卷首, 以爲學樂者入門始習之資。”

記』, 『통전(通典)』, 『후한지(後漢志)』, 『회남자(淮南子)』, 『예기』〈예운(禮運)〉, 『정의(正義)』 등을 전거로 하여, 황종율관(黃鍾律管), 육율(六律)과 육려(六呂), 오성(五聲), 팔음(八音), 후기법(候氣法)⁵⁶⁾, 도량형(度量衡: 심도, 가량, 권형), 양률(陽律)과 음려(陰呂), 삼분손익법(三分損益法)과 격팔상생(隔八相生), 12율관의 길이, 오성과 오행(五行), 오성의 상생 및 순서, 변궁(變宮)과 변치(變徵), 정음(正音)과 변음(變音), 84성, 60조 등에 대해 설명하고 있다. 특히 율관의 길이에 대해서는 정현(鄭玄)의 설(說)과 사마천(司馬遷)의 설, 당대(當代)의 생종법(生鍾法)을 비교하며 그 시시비비를 가리고, 삼분손익법은 9분법으로 계산하고 도량형은 10분법으로 계산하고 있다.

제2 ‘금률·정률·조현·[도설-상·하]’ 중 ‘금률·정률·조현’은 『주희집』 권66 「잡저」 ‘금률설(琴律說)’, ‘정률(定律)’, ‘조현(調絃)’⁵⁷⁾을 전제한 것이다. 유중교는 전제에 앞서 서두에서 팔음(八音)의 악기 중 금(琴)이 가장 중요하고 금은 노래에 버금간다고 밝혔다. 또한 ‘금률’은 ‘율려’에서 논한 여러 법도가 실제로 적용된 것으로서, 주자의 ‘종률편’과 ‘금률설’은 본말(本末)을 이룬다고 했다.⁵⁸⁾ 유중교의 토론(導論) 이하의 글은 모두 주자의 글이며 내용은 다음과 같다.

주자는 ‘금률(琴律)’에서 금의 현에서의 12율 위치, 휘의 배치와 성율, 후기법과 휘의 순서, 산현과 산성에 대해 논했다. 그리고 ‘정률(定律)’에서는 『회암집』, 『몽계필담』 등을 전거로 하여 금의 조율법과 공척보에 대해 설명했다. ‘조현(調絃)’에서는 금의 조현, 즉 현을 짚어 율을 얻는 방법에 대해 설명하였다.

제2 [도설-상]·[도설-하]⁵⁹⁾는 유중교가 주자의 학설을 그림으로 그려 설

56) 황종 율관이 제대로 된 것인가 검증하는 방법이다.

57) 『주희집』 권66, 3498-3409쪽에 수록되어 있다.

58) 『省齋集』 別集, 卷3, 15, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律’, “樂有八音之器, 其族甚衆。皆可以命律, 而惟琴爲最重。蓋其爲制, 法象尊嚴, 條理精密, 用以調律, 應無不周而聲爲甚美。故大樂之位, 琴居歌之次。君子無故, 不離於側, 可見其爲重也。朱子嘗與西山蔡氏論琴甚多, 而晚著「琴律說」一篇, 實與『儀禮』「鍾律」篇相爲本末。【「琴律說」言“旋宮”, 見本章圖說。 “本章”即指「鍾律」篇】今亦載其全文, 爲第二篇。學者就而考之, 則前篇所論諸法, 可見其實用, 而於此有得焉, 則其佗諸樂器, 亦可以類推而通之矣。”

59) ‘도설’은 주자의 학설에 대해 유중교 자신이 이해한 것을 바탕으로 그림을 그려

명한 것으로, 주자의 원전(原典)에는 없는 그림이다. [도설-상]은 율려(律呂)와 관련된 도상과 설명으로서, 십이궁칠성위(十二宮七聲位), 칠성손익상생지도(七聲損益相生之圖), 율려손익상생지도(律呂損益相生之圖), 십이율선궁도상(十二律旋宮圖上), 십이율선궁도하(十二律旋宮圖下) 등이다. [도설-하]는 금(琴)과 관련된 도상과 설명으로서, 금현배성률도(琴絃配聲律圖), 금률고정도(琴律攷定圖), 금률조후도(琴律調候圖), 금체전도(琴體全圖), 율척(律尺) 등이다. [도설-하]에서 설명하고 있는 금은 주자의 설을 바탕으로 한 것이지만, 실제적으로는 유종교가 직접 만든 자양금(紫陽琴)에 대한 설명이다. 이 도설들은 모두 실제로 자양금을 만들기 위한 기초 자료 및 이론서의 성격을 지닌다.⁶⁰⁾

제3 ‘악장(樂章)’은 악장의 악보를 수록했는데, 전반부는 전례서(典禮書)의 악보를 전제한 것이고 후반부는 유종교가 지은 현가의 악보이다.

전반에는 『의례경전통해』 권14 「학례」 ‘시악(詩樂)’ 제24에 실려 있는 개원악보 풍·아 12편⁶¹⁾과 『국조오례의』의 아악을 전사한 악보⁶²⁾와 ‘악위도

부기한 것이다. 본고에서는 십이궁칠성위(十二宮七聲位), 칠성손익상생지도(七聲損益相生之圖), 율려손익상생지도(律呂損益相生之圖), 십이율선궁도상(十二律旋宮圖上), 십이율선궁도하(十二律旋宮圖下) 등 율려(律呂)와 관련된 도상 5개는 [도설-상]이라 하고, 금현배성률도(琴絃配聲律圖), 금률고정도(琴律攷定圖), 금률조후도(琴律調候圖), 금체전도(琴體全圖), 율척(律尺) 등 금(琴)과 관련된 도상 4개는 [도설-하]로 표기하여 논의를 전개하고자 한다. ‘도설’은 금장태의 연구에서 차용한 용어이다. 금장태는 유종교가 「현가괘법」 제2 부분에 그려 넣은 9가지 도상을 ‘도설’이라 지칭했으며, “유종교가 ‘율려(律呂)’의 구조를 도상화하고 ‘금률(琴律)’의 구조를 뒤에 붙여 하나의 체계를 이룬 것”이라는 뜻에서 ‘유종교의 율려구도(律呂九圖)’라 부르기도 했다. 금장태, 앞의 논문, 193쪽.

60) 자양금에 대해서는 본고 제4장 “유종교의 금론”에서 논의하겠다.

61) 『의례경전통해』, 권14, 「학례」, ‘시악(詩樂)’ 제24에 실려 있는 아(雅) 여섯 편과 풍(風) 여섯 편을 전사한 것이다. 「소아(小雅)」의 <녹명(鹿鳴)>, <사모(四牡)>, <황황자화(皇皇者華)>, <어리(魚麗)>, <남유가어(南有嘉魚)>, <남산유대(南山有臺)> 6편과, 「주남(周南)」의 <관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)> 3편, 「소남(召南)」의 <작소(鵲巢)>, <채빈(采芣)>, <채빈(采蘋)> 3편 등이 해당한다.

62) 유종교는 <국조아악정률(國朝雅樂定律)>15장, <사직대향악장(社稷大享樂章)>, <대보단대향악장(大報壇大享樂章)>, <문묘대향악장(文廟大享樂章)>을 율자로 기보하고, 각 제례의 절차와 악위도에 대해 서술하고 있다. 여기까지 수록된 악곡들은 모두 전례에 따른 것으로, 유종교는 『의례경전통해』와 『국조오례의』를 참고했다.

(樂位圖)⁶³⁾가 수록되어 있다. 이 중 특징적인 것은 『국조오례의』의 아악 중 <대보단대향악장>을 수록하고 있다는 점이다. 대보단(大報壇)은 조선시대에 명(明)나라 태조(太祖)·신종(神宗)·의종(毅宗)에게 제사를 지낸 사당이다.⁶⁴⁾ 따라서 유중교가 <대보단대향악장>의 악보를 「현가궐범」에 수록했다는 것은 숭명배청(崇明排淸) 사상을 드러내는 것이라 할 수 있다.

제3 ‘악장(樂章)’ 후반에는 유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)⁶⁵⁾에 대한 설명과 서사현가향용 2편의 악보, 즉 <소학제사>와 <육군자화상찬>을 수록하고, <자양금조후사(紫陽琴調候詞)> 악보를 덧붙여 실제적으로 자양금을 연주할 수 있게 했다.⁶⁶⁾

부록 ‘시율신격(詩律新格)’은 유중교 자신이 만든 시가(詩歌), 즉 현가(絃

63) 이 ‘악위도’는 현가에 노도(路藪)가 배치되어 있어 인신제례(人神祭禮)의 악위도로 볼 수 있다. 『악학궐범』(1493) 권2 아악진설도설 중 ‘시용현가(당하지악)’에는 생(笙)·우(芋)·화(和)가 있지만, 유중교가 그린 ‘악위도’(「현가궐범」 필사본 기준 1887년)의 현가에는 생·우·화가 없다. 『춘관통고(春官通考)』(1788)의 문선왕 악현도는 『국조오례통편서례(國朝五禮通編序例)』(1810)의 ‘원(原) 악현도’와 완전히 동일한데, 『국조오례통편서례』의 ‘증(增) 악현도’는 유중교가 그린 악위도와 대동소이하다. 『국조오례통편서례』에는 다음의 설명을 써서 원(原) 악현도 외에 증(增) 악현도를 표기하고 있다. “文宣王○同社稷增圖惟無靈藪有路藪又各歌一導唱一於祝敵東西(增)” 설명에 따라 ‘사직증도’에서 영도를 빼고 노도를 넣고 동시에 각각 노래, 도창, 축, 어 등을 하나씩 배치하면 유중교의 악현도와 유사한 형태가 된다. 한편, 『조선악개요(朝鮮樂概要)』(1917) ‘조선제례주악도식(朝鮮祭禮奏樂圖式)’에 수록된 인조조아 악헌가(仁祖朝雅樂軒架) 악현을 보면 노도만 돌리고 생·우·화가 없다. 따라서 유중교가 「현가궐범」에 수록한 ‘악위도’는 인조(仁祖, 1595~1649) 이후의 악현으로 보인다.

64) 임진왜란 때 원군을 보낸 명나라 신종의 은의(恩義)를 기리기 위해 1704년(숙종 30) 창덕궁 금원(禁苑) 옆에 설치하였다. 1704년 1월 처음에는 숙종의 제의하였고 관학유생 160명이 명나라 신종 황제의 묘를 건립을 청원하였다. 사학 유생이 화양동에 황조를 위한 묘 건립을 청원하였고 3월 사직 유성운이 명나라 의종 황제의 제사를 건의하였다. 처음에는 사당을 건립할 예정이었으나 그해 9월 신하들 사이에서 논의를 거쳐 단(壇)의 형식으로 결정되었다. 10월에 공사가 시작되어 11월에 단의 이름은 대보단이라 이름지었고, 12월 21일에 완료되었다. <두산백과> “대보단” 참고.

65) 기존의 악장을 응용하여 서원이나 향교에서 거문고나 금을 연주하며 노래할 때 사용할 곡조를 만드는 법을 말한다.

66) “악보 가운데 대부분은 그의 문도에서 실제 불리운 것으로 확인되었다.” 송지원, 앞의 논문, 2000b, 117쪽.

歌) 작곡법에 대해 설명한 부분이다. 유종교는 시의 체제에 따라 선율을 붙이는 법을 새로 만들고, 이를 바탕으로 여러 체제의 시에 선율을 붙여 현가[詩歌]를 지었다. ‘시율신격’에서는 한시 중 율시(律詩), 배율(排律), 절구(絕句), 사(詞), 부(賦)와 우리말 시조에 선율을 붙이는 법[東謠律格]을 설명하고⁶⁷⁾, 각 체제의 시로 지은 현가 악보를 수록했다.⁶⁸⁾ 해당 악곡들은 중국의 주자, 정호(程顥), 소옹(邵雍) 등이 쓴 글과 한시, 유종교 자신이 쓴 한시, 그리고 율곡 이이와 유종교가 쓴 우리말 시조에 선율을 붙인 것이다.⁶⁹⁾

이렇듯 「현가궤범」은 『국조오례의』의 악보를 전사한 부분과 부록의 현가 악보를 제외하고는 대부분 주자의 저서를 전재하고 보충 설명하는 방식으로 지어졌다. 유종교는 「현가궤범」을 통해, 주자의 설을 중심으로 음악이론을 정리하고, 현가의 예보와 금의 법제를 제시함으로써 현가를 실천하기 위한 기틀을 마련하고자 했던 것으로 보인다.

따라서 유종교는 현가를 실천하기 위한 기초 작업으로서 음악이론을 정립하기 위해 「현가궤범」을 집필했다고 보이며, 이에 「현가궤범」은 일종의 음악이론서이자 음악실용서의 성격을 가진다고 할 수 있다.

이상에서 살펴본 「현가궤범」 체제는, ‘서’를 제외하면 수록 내용에 따라 악률론(樂律論), 금론(琴論), 시악론(詩樂論)으로 분류할 수 있다.⁷⁰⁾ ‘악률론

67) 금장태는 「현가궤범」 부록의 구성을 시율신격과 동요율격으로 나누어 보았다(금장태, 앞의 논문, 208쪽). 그러나 동요율격은 시율신격의 하위분류에 속하는 부분이다. 따라서 본고에서는 시율신격, 즉 시가의 율격 내에서 동요의 율격을 논하겠다.

68) 유종교는 「현가궤범」에서 율시(律詩)를 사운(四韻)이라고도 지칭했고, 배율(排律)은 장편(長篇), 사(詞)는 장단구사(長短句詞)라고 불렀다. 본고에서는 일반적 명칭인 율시, 배율, 사를 사용하겠다. 또한 유종교는 우리말 시조에 선율을 붙인 노래는 ‘토음가요(土音歌謠)’ 또는 ‘동요(東謠)’라고 불렀는데, 본고에서는 동요(東謠)라는 명칭을 따르겠다.

69) 부록에 실린 현가 악보의 선율은 유종교가 지은 것이지만 노랫말 대부분은 송나라와 조선의 도학자들이 남긴 시를 차용했으며 그 중 대부분은 주자의 시이다. 「현가궤범」에서 주로 주자의 악론이 담긴 저서를 전사하고 주자·이이의 시와 자작시를 현가의 사설로 제시했다는 점에서, 유종교는 「현가궤범」을 통해 자신이 주자에서 이이로 이어지는 조선 주자학의 도통을 계승하고 있음을 음악을 통해서도 표출하고자 한 것으로 보인다.

70) 「현가궤범」의 내용을 악률론, 금론, 시악론으로 분류한 것은 필자가 고안한 것이다. 본고에서는 유종교의 악론을 이와 같이 세 개의 범주로 나누어, 악률론, 시악

(樂律論)’에 해당하는 부분은 제1 ‘율려’와 제2 [도설-상]이다. ‘금론(琴論)’에 해당하는 부분은 제2 ‘금률·정률·조현’과 [도설-하]이다. ‘시악론(詩樂論)’에 해당하는 부분은 제3 ‘악장’과 부록 ‘시율신격’이다.⁷¹⁾

「현가궤범」의 체제 및 내용을 표로 정리하면 [표 1]과 같다.⁷²⁾

론, 금론 순으로 다룰 것이며, 그 고찰 결과를 바탕으로 본론 마지막 장에서는 유종교의 악론이 실제 음악에서는 어떻게 구현되고 실천되는지에 대해 논하고자 한다.

71) ‘시악론’의 용어에 대한 정의는 “연구범위 및 연구방법”에서 상술한 바와 같다.

72) [표 1]의 목차는 필사본 「현가궤범」을 기준으로 정리한 것이며 내용은 초간본을 중심으로 필사본과 대교(對校)하여 적었다. 필사본과 초간본 중 다른 부분은 다음과 같다.

- (1) ‘현가궤범서’는 필사본 「현가궤범」에는 1-4쪽에 수록되어 있고, 초간본 『성재집』에는 권37, 43a-43b에 수록되어 있다.
- (2) 제2 [도설-상], [도설-하]에서 고딕체로 된 제목의 도설들은 필사본에는 없고 초간본에만 수록되어 있다. 즉, [도설-상]의 십이궁칠성위부터 십이울선궁도하까지의 그림 5개와, [도설-하]의 금률고정도 및 금률조후도는 필사본에는 없고 초간본에서부터 보인다. 금현배성률도, 금체전도, 율척은 필사본에도 수록되어 있으나, 필사본에는 금현배성률도가 ‘금현배율도(琴絃配律圖)(新附)’라는 이름으로 수록되어 있다. 또한 활자본의 금현배성률도 아래에는 “八音之器”로 시작하는 설명이 있으나 필사본에는 없다. 초간본 금현배성률도와 필사본 금현배율도의 제목 옆에는 ‘新附’(새로 붙임)라는 표기가 있으며, 금체전도는 필사본에만 제목 옆에 ‘新附’ 표기가 있다.
- (3) 필사본 「현가궤범」에는 제3 ‘악장’에 수록된 <녹명> 악보에 구결(口訣)이 본문보다 가는 글씨체로 적혀있다. 「현가궤범」에 수록된 한시 중 구결이 적혀있는 것은 필사본의 <녹명> 뿐이고 구결에 율자가 붙어 있지 않은 점으로 미루어 이 구결은 「현가궤범」 집필 당시에 쓴 것이 아니고 추후에 누군가가 덧붙인 메모로 보인다.
- (4) 필사본 「현가궤범」에는 제3 ‘악장’에 수록된 <자양금조후사> 제목 아래 “서사에 새로 금 하나를 만들었는데, 주자의 금률설을 써서 율을 배치하고 ‘자양금’이라 이름했다.”(書社新制一琴, 用朱子琴律說布律, 命曰紫陽琴.)라는 기록이 있지만 초간본에는 없다. 또한 필사본에서는 <자양금조후사>를 지은 방법과 연주하는 방식에 대한 설명을 「현가궤범」의 악보 바로 앞에 붙였는데, 초간본부터는 따로 떼서 본집(초간본은 『성재집』 권1 「사(詞)」 부분)에 수록했다. 즉 초간본에서 <자양금조후사>의 사(詞)와 연주 방식은 본집에 수록되었고, 악보와 가사는 별집에 따로 수록되었다.
- (5) 「현가궤범」 부록 ‘동요율격’에 수록된 <옥계조>는 한글가사이며, 초간본 『성재집』에는 <옥계조>가 두 군데에 수록되어 있다. 「현가궤범」 부록 ‘동요율격’에 수록된 <옥계조>는 한글 가사에 율자보로 선율을 함께 적었고, 『성재집』 권1 ‘금조(琴操)’에는 율자보 없이 한문 가사만 수록했다.

[표 1] 「현가궤범」의 체제 및 내용

목차	제목	내용	출전	내용 분류
서	현가궤범서 (絃歌軌範序)	「현가궤범」 편찬 목적	(유중교)	
제1	율려(律呂)	황종율관, 옥율과 옥려, 오성, 팔음, 후기법, 도량형(심도, 가량, 권형), 양률과 음려, 삼분손익법과 격팔상생, 12율관의 길이, 오성과 오행, 오성의 상생, 율수, 변궁과 변치, 12율의 반성, 84성, 60조	『의례경전통해』, 권13, 「학례」, ‘종률(鍾律)’제22	악률론
제2	금률(琴律)	금의 현에서의 12율 위치, 휘의 배치와 성율, 후기법과 휘의 순서, 산현과 산성	『주희집』, 권66, 「잡저」, ‘금률설(琴律說)’, ‘정률(定律)’, ‘조현(調絃)’	금론
	정률(定律)	금의 조율법, 공척보		
	조현(調絃)	금의 조현 (현을 짚어 율을 얻는 방법)		
	[도설-상]	십이궁칠성위, 칠성손익상생지도, 율려손익상생지도, 십이율선궁도상, 십이율선궁도하	(유중교)	악률론
	[도설-하]	금현배성률도[금현배율도], 금률고정도, 금률조후도, 금체전도, 율척	(유중교)	금론

* 음영 처리된 부분은 유중교가 독자적으로 지은 부분이고, 나머지는 모두 주자의 저서 및 『국조오례의』를 전사한 것이다.

목차	제목	내용	출전	내용 분류
제3	악장(樂章)	개원악보(開元樂譜) 풍·아 12편: <녹명>, <사모>, <황황자화>, <어리>, <남유가어>, <남산유대>, <관저>, <갈담>, <권이>, <작소>, <채번>, <채빈>	『의례경전통해』, 권14, 「학례」, '시악(詩樂)'제24	시악론
		<국조아악정률>15장, 악위도, <사직대향악장>, <대보단대향악장>, <문묘대향악장>	『국조오례의』	
		서사현가항용(書社絃歌恒用) 2편: <소학제사>10장, <육군자화상찬>6장	(유종교)	
		[附]<자양금조후사>13편		
부록	시율신격 (詩律新格)	칠언사운의 율격, 칠언절구의 율격, 칠언장편의 율격, ⁷³⁾ 오언사운의 율격, 오언절구의 율격, 오언장편의 율격, 장단구 사(詞)의 율격, [附]사언의 율격, 부(賦)의 율격	(유종교)	
		각체시사배율(各體詩詞配律): 칠언사운(12조), <명도선생술회시>, <강절선생모춘음>, <회암선생수모시>, <강절선생동지음>, <회암선생운곡시>, <회암선생원유편>, <회암선생초은조>2장, <반초은조>2장, <회암선생복괘찬>, <회암선생감춘부>, <회암선생자양금명>		
		동요율격(東謠律格): <고산가>, [附]<옥계조>		

* 음영 처리된 부분은 유종교가 독자적으로 지은 부분이고,
나머지는 모두 주자의 저서 및 『국조오례의』를 전사한 것이다.

73) ‘사운’은 ‘율시’, ‘장편’은 ‘배율’을 뜻한다.

II. 유종교의 악률론(樂律論)

유종교는 조선 후기 악률론의 경향⁷⁴⁾ 중 기존 악률론을 고수하는 쪽으로 서, 유종교의 악률론은 주자의 ‘종률(鍾律)’과 ‘금률(琴律)’을 근간으로 하고 있다.⁷⁵⁾ 그러나 주자의 악론을 전적(全的)으로 수용만 한 것은 아니며, 유종교 자신의 독특한 이론을 덧붙여서 유종교만의 악률론을 완성했다.

본 장에서는 유종교가 주자의 악론을 그대로 수용한 부분⁷⁶⁾은 논외로 하고 유종교의 악률론 중 주자와 다른 부분, 즉 주자 악론을 변용하여 발전시킨 유종교의 독자적인 악률론을 중점적으로 논하고자 한다. 악률론은 12율, 5성, 악조, 도량권형으로 세분하여 다루겠다.

1. 12율(十二律)

12율론(十二律論)은 황종율관의 수치, 삼분손익법에 의한 12율관 수치 산출 등에 대해 논한 것이다. 유종교는 12율론 전 부분에 있어 주자의 설을 그대로 수용했다. 그러나 12율명의 기보에 있어 주자와는 다른 점이 보인다. 이에 본 절에서는 유종교가 정성(正聲)과 청성(淸聲)을 기보(記譜)한 방

74) 조선 후기 악률론은 두 가지 경향을 띠는데, 하나는 기존 악률론을 고수하는 것이고, 다른 하나는 기존 악률론을 비판하는 것이다. 김수현, 앞의 책, 91-93쪽.

75) 금장태는 유종교가 주자의 ‘종률’과 ‘금률’을 본말과 표리의 관계처럼 인식하여, 종률을 기본으로 하고 금률은 대표적인 응용 방법으로 삼았다고 보았다. 금장태, 앞의 논문, 196쪽.

76) 유종교가 주자의 이론을 그대로 수용한 부분에 대해서는 금장태의 연구(위의 논문)와 송지원의 연구 참조.

“조선사회의 유가(儒家)들에게 주자의 영향은 절대적이었다. 이는 악론의 경우에서도 예외가 되지 못한다. 그러나 주지하듯이 주자는 음악사의 발전적 전개라는 측면에서 볼 때 매우 보수적 음악관을 지닌 것으로 평가된다. 예컨대 옥타브 가운데 가장 낮은 음이 가장 좋은 음이라고 한다든지, 금의 경우 개방현으로 내는 가장 낮은 산성(散聲)이 가장 좋고 귀중한 음이며 하늘을 대표하는 소리로 보는 견해라든지, 금의 현이 저음일수록 좋아 ‘군자’를 대표하고, 고음일수록 나빠 ‘소인’을 대표한다는 견해(금률설) 등이 그러하다. 팔음의 악기 가운데 ‘금’이 가장 중요하다는 논의도 마찬가지이다. 유종교는 이러한 주자의 이론을 거의 수용한다.” 송지원(2000b), 앞의 논문, 122쪽.

법을 살펴보고자 한다.

유증교는 「현가궤범」에서 악보 기보에 정간 없이 1자1음식으로 배열한 율자보(律字譜)를 썼다. 이때 율자 표기에 있어 두 가지 특징을 보인다.

첫 번째 특징은 황종부터 응종까지의 정성(正聲) 중 중려(仲呂)의 표기에 두 가지 율자를 섞어 쓰고 있다는 점이다. 다음 [표 2]는 「현가궤범」에 수록된 중려의 율자 표기의 여러 예⁷⁷⁾이다.

[표 2] 「현가궤범」 기보 중 중려(仲呂) 표기

① 제1 ‘올려’, 선궁84성도	② 제3 ‘악장’, <관저>	③ 제3 ‘악장’, <국조아악정률>15장	④ 부록 ‘시율신격’, <칠언사운> 중려각조
中 正	中	仲 呂	中 呂

위의 [표 2]에서 보면 중려를 ‘中’과 ‘仲’ 두 가지 방식으로 표기하고 있다. 그 양상을 살펴보면, 주자의 저서에서 전사한 것([표 2]의 ①, ②)이거나 자신이 지은 현가의 악보 기보([표 2]의 ④)에는 ‘中’을 썼고, 『국조오례의』에서 전사한 아악의 악보([표 2]의 ③)에는 ‘仲’를 쓰고 있다. 즉, 「현가궤범」을 집필할 때 참고한 각 전례서의 기보방식을 그대로 따라서 적되, 자신이 새로 쓴 부분에서 율자를 기보할 때에는 고형(古形)⁷⁸⁾의 기보법인 주자의 기보를 따라 ‘中’을 쓴 것으로 보인다.

두 번째 특징은 청성(淸聲)의 기보에 옛 방식과 당대(當代)의 방식을 섞어 썼다는 점이다. 다음 [표 3]은 「현가궤범」에 수록된 청성 표기의 여러 예⁷⁹⁾

77) 필사본 「현가궤범」에 수록된 표기를 기준으로 했다.

78) 김우진에 따르면, 12율명은 기원전에 이미 형성되었고 중려는 ‘中呂’로 표기했으나, 12세기에 들어 중려의 표기가 ‘仲呂’로 바뀌었다. 청성 표기에 삼수변(弌)을 쓴 것은 14세기부터이다. 김우진, “율명 기보법의 변천에 관한 연구”, 『사슴은 노래한다: 李成千教授回甲紀念集』, 李成千교수회갑기념집발간위원회 편(서울: 李成千교수회갑기념집발간위원회, 1997), 251-272쪽.

79) 필사본 「현가궤범」에 수록된 표기를 기준으로 했다. 청중려가 있는 경우 청중려를 예로 썼고, 청중려가 없는 경우에는 해당 악곡의 출현음 중 가장 높은 음을 예로

이다.

[표 3] 「현가궤범」 기보 중 청성(淸聲) 표기

① 제1 ‘올려’, 선궁84성도	② 제3 ‘악장’, <작소>	③ 제3 ‘악장’, <국조아악정률>15장	④ 부록 ‘시율신격’, <칠언사운> 응종각조
中 半正	汰	挾	沖 凝 濤

위의 표를 보면, 유종교는 두 가지 방식으로 청성을 표기했다. 하나는 율명의 앞 글자를 쓰고 그 밑에 ‘半’자를 부기하여 정성(正聲)의 반성(半聲), 즉 청성임을 나타낸 것이다.([표 3]의 ①) 다른 하나는 율명의 앞 글자를 쓰되, 좌변에 삼수변(彡)을 붙이는 방식이다.([표 3]의 ②, ③, ④)

[표 3]의 ①은 주자의 표기법을 그대로 따른 것이기 때문에 삼수변(彡)을 사용하지 않았다.

[표 3]의 ②은 주자의 저서를 전사한 것임에도 불구하고 주자와 다른 표기를 보인다. 주자는 『의례경전통해』에서 청성을 표기할 때 두 가지 방식을 썼다. 『의례경전통해』 권13 「학례」 ‘종률(鍾律)’ 제22에서는 해당 율자의 앞 글자를 쓰고 그 밑에 ‘半’자를 부기하여 정성(正聲)의 반성(半聲), 즉 청성임을 나타냈다. 반면, 『의례경전통해』 권14 「학례」 ‘시악(詩樂)’ 제24의 악보에서는 해당 율명의 앞 글자를 먼저 쓰고 그 아래 ‘淸’자를 부기했는데, 청황종의 경우 ‘黃淸’이라 표기했다. 이렇듯 주자는 청성의 표기에 삼수변(彡)을 쓰지 않았다. 그러나 유종교는 [표 3]의 ②에서 해당 율자의 좌변에 삼수변(彡) 붙이는 방식을 써서 청성을 기보했다.

[표 3]의 ③은 『국조오례의』의 악보를 그대로 옮긴 것이기 때문에 청성의 표기도 『국조오례의』를 따라 삼수변(彡)을 썼다.

[표 3]의 ④는 청성 표기에 삼수변(彡)을 쓰고 있으나, 전례에는 없는 방식이다. [표 3]의 ②, ③에서는 삼수변(彡)을 쓰고는 있지만 ②는 청태주

들었다.

(汰), ③은 청협종(挾)까지만⁸⁰⁾ 청성으로 표기했다. 반면, [표 3]의 ④은 청황종(潢)부터 청무역(濩)까지 모두 일괄적으로 올명 앞 자의 좌변에 삼수변(彳)을 붙여서 표기했다. 즉, 전례에서는 삼수변(彳)을 써서 표기 하지 않았던 청고선(澍), 청중려(沖), 청유빈(漚), 청임종(淋), 청이칙(洑), 청남려(漚), 청무역(濩) 등 7개 청성에도 삼수변(彳)을 써서 기보했다. 이 중 澍과 漚는 본래 한자에 없는 글자이고, 청중려의 경우 ‘沖’(중, 물이 아득한 모양)이 있지만, 유종교는 자신이 지은 현가 악보의 정성 중려를 ‘中’으로 표기했기 때문에 여기에 삼수변을 붙인 ‘沖’(충, 바다)을 썼다. 즉, 유종교는 한자에 존재하는 글자인지의 여부와 관계없이 정성을 표기하는 율자의 좌변에 일괄적으로 삼수변(彳)을 붙여서 청성을 기보하는 방식을 쓰고 있다. 이와 같이 삼수변을 일괄적으로 붙여 청중려 이상의 청성을 기보하는 방식은 19세기 후반에 나타나는 현상으로서⁸¹⁾, 유종교의 기보법은 당시의 기보 경향을 반영한 것이라 할 수 있다.

이와 같이 유종교는 전례서를 전사할 때는 기존의 기보 방식을 그대로 따라 쓰고, 자신이 새로 쓴 부분은 정성은 주자의 기보법을 따르되 청성은 삼수변(彳)을 좌변에 일괄적으로 붙이는 기보법을 함께 쓰고 있다. 즉, 유종교는 율자의 기보에 있어 기존의 방식과 당대의 경향을 반영한 방식을 합쳐 쓰는 양면성을 보인다.

한편, 유종교는 필사본 「현가궤범」(1887)에서 ‘금현배율도(琴絃配律圖)’를 그려 금(琴)의 배율(配律)을 설명하면서⁸²⁾, 옥타브 간격에 있는 율자 옆에 동그라미 표시를 하여 몇 옥타브인지를 나타내는 독특한 표기법을 썼다.

80) 필사본 「현가궤범」 89쪽에는 <조선아악정률> 15장 무역궁 선율에 중(沖)이 표기되어 있으나, 활자본에서는 해당부분이 중(仲)으로 고쳐져 있다. 따라서 필사본 「현가궤범」에 ‘沖’ 표기가 있더라도 <조선아악정률>에서 가장 높은 음의 표기는 ‘挾’이라고 보아야 한다.






81) 김우진에 의하면 율자의 좌변에 삼수변(彳)을 붙여 청중려 이상의 청성을 기보한 악보 중 가장 이른 시기의 것은 이규경이 지은 『구라철사금자보』(1886)와 윤용구가 지은 『현금오음통론』(1886)이다. 『구라철사금자보』에서는 ‘澍’, ‘沖’, ‘漚’ 대신 ‘沽’, ‘沖’, ‘濱’을 썼다. 『현금오음통론』에는 금도와 율식 부분에서 청성의 율자 기보를 확인할 수 있는데, 청중려를 ‘沖’로 표기했다는 점 외에는 유종교와 청성의 표기가 같다. 김우진, 앞의 논문.

82) 이때의 금은 유종교가 만든 ‘자양금(紫陽琴)’이다. 이에 대해서는 제4장 “유종교의 금론”에서 상술하겠다.

‘금현배율도’의 좌측하단에는 “청성은 우변[旁]에 동그라미를 덧붙였다. 재청성(再淸聲)은 동그라미를 거듭 넣었고, 삼청(三淸)과 사청(四淸)은 이와 같다.(淸聲加旁圈, 再淸聲加重圈, 三淸四淸放此.)”라는 설명이 있다. 청성은 한 옥타브 위, 재청성은 두 옥타브 위, 삼청은 세 옥타브 위, 사청은 네 옥타브 위를 가리키며, 옥타브가 올라감에 따라 율자의 우변에 동그라미를 덧붙여 넣는 방식으로 율의 음역을 표기하고 있다.

다음 [표 4]는 황종을 예로 하여 필사본 「현가궤범」의 옥타브 표기를 정리한 것이다.

[표 4] 「현가궤범」 기보 중 옥타브 표기

① 기본 음역 (청성)	② 1옥타브 위 (청성)	③ 2옥타브 위 (중청성)	④ 3옥타브 위	⑤ 4옥타브 위
				

기본 음역은 율자 앞 글자만을 써서 표기했고([표 4]의 ①), 한 옥타브 위의 음역, 즉 청성은 동그라미 하나를 율자 오른쪽에 부기했다([표 4]의 ②). 두 옥타브 위, 즉 중청성(重淸聲)은 동그라미 두 개를 율자 오른쪽에 부기했다([표 4]의 ③). 세 옥타브 위의 율명은 동그라미 세 개([표 4]의 ④), 네 옥타브 위의 율명은 동그라미 네 개([표 4]의 ⑤)를 위아래로 나란하게 그려 넣었다.

이러한 표기법은 필사본 「현가궤범」에서만 나타난다. 초간본(목활자)과 중간본(연활자)에는 1옥타브 위의 음역부터 4옥타브 위의 음역까지 모두 삼수변(彡) 하나만 율자 앞 글자의 좌변 붙여서 기록했다. 따라서 유중교는 삼수변(彡)을 여러 개 겹쳐 쓰는 방식은 고려하지 않았음을 알 수 있다. 그러나 옥타브 간격을 동그라미의 개수로 시각화하여 표기했다는 점에서 유중교의 창의성을 엿볼 수 있다.

2. 5성(五聲)

5성론(五聲論)은 5성(五聲)과 5행(五行)의 상징, 오성의 상생 및 순서, 정음(正音)과 변음(變音), 변궁(變宮)과 변치(變徵) 등의 이론을 말한다. 유종교는 이에 대해 대부분 주자의 이론을 따르고 있지만, 주자의 5성 이론을 바탕으로 자신만의 독자적인 5성 체계를 구축한다. 이에 본 절에서는 유종교의 5성 체계에 대해 논하고자 한다.

주자는 5성, 즉 궁(宮)·상(商)·각(角)·치(徵)·우(羽)가 각각 5행 중 토(土)·금(金)·목(木)·화(火)·수(水)와, 5상(五象) 중 임금[君]·신하[臣]·백성[民]·일[事]·물건[物]을 상징한다고 보았다. 이것은 진양의 『악서(樂書)』(1101)와 동일한 내용이다. 그러나 주자는 여기에 한 가지 개념을 더 추가했는데, 5성의 고하(高下) 관계이다. 주자는 ‘角’을 ‘가장 낮고 가장 탁한 소리의 중간(高下清濁之間)’으로 삼아서, ‘角’보다 하나 아래의 성(聲)인 ‘商’은 ‘다음으로 낮고 다음으로 탁한 성(次下次濁)’, ‘角’보다 두 개 아래의 성인 ‘宮’은 ‘가장 낮고 가장 탁한 성(最下最濁)’, ‘角’보다 하나 높은 성인 ‘徵’는 ‘다음으로 높고 다음으로 맑은 성(次高次清)’, ‘角’보다 하나 높은 성인 ‘羽’는 ‘가장 높고 가장 맑은 성(最高最清)’이라고 보았다. 즉, 주자의 이러한 이론은 성(聲)의 고하 관계를 바탕으로 한 5성에 대한 새로운 해석이라 할 수 있다.

이상 주자의 5성 이론을 정리하면 [표 5]와 같다.

[표 5] 주자의 5성

高下 관계	最下最濁	次下次濁	高下清濁之間	次高次清	最高最清
五聲	宮	商	角	徵	羽
五行	土	金	木	火	水
五象	君	臣	民	事	物

유중교는 기본적으로 [표 5]의 이론을 그대로 수용한다. 유중교는 “각(角)이 본래 오성의 가운데 위치에 있고, 오행에서는 목(木)에 속하여, 그 덕(德)은 인(仁)인데, 인이라는 것은 모든 선(善)의 으뜸”⁸³⁾이라 했으며, “천지의 성기(聲氣)의 근원[元]으로 보자면 황종이 중성(中聲)이어서 육율과 오성은 곧 황종의 시종(始終)이다. 그러나 한 균(均)의 오성의 위치로 보자면 각성이 가운데 위치[中位]에 있어서 모든 율의 높고 낮음이 모두 여기에서부터 절충된다”⁸⁴⁾고 하여 12율의 중성은 황종, 5성의 중성은 ‘角’으로 명확하게 구분하였다. 따라서 유중교는 ‘宮·商·角·徵·羽’ 5성 내에서의 중성(中聲)을 ‘角’으로 상징하고 있음을 알 수 있다.

그러나 유중교가 새로 지은 시가(詩歌)의 선율을 분석해보면⁸⁵⁾, 독특하게도 7성(七聲) 내에서의 5성 체계를 정립하고 있음을 알 수 있다.

유중교는 칠언율시에 황종각조(黃鍾角調)⁸⁶⁾, 즉 황종균(黃鍾均) 고선지각조(姑洗之角調)의 7성으로 선율을 붙여 악곡을 지었다. 이때 칠언율시 4연의 매 연의 선율에 5성을 썼는데, 제1연과 제4연은 ‘宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮’ 7성 중 제1~5성인 ‘宮·商·角·變徵·徵’를 썼고, 제2연은 7성 중 제2~6성인 ‘商·角·變徵·徵·羽’를 썼으며, 제3연은 7성 중 제3~7성인 ‘角·變徵·徵·羽·變宮’을 썼다.

다음 [악보 1]은 유중교가 칠언율시에 황종각조(黃鍾角調), 즉 고선지각조(姑洗之角調)의 선율을 붙인 악곡의 구성음을 정리한 것이다.

83) 『省齋集』別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, “角本居五聲之中位。...而在五行, 又屬木, 其德爲仁, 仁者萬善之長, 亦不可以不表章也。”

84) 같은 곳, “...【在天地聲氣之元, 則黃鍾爲中聲, 而六律五聲卽一黃鍾之始終也。在一均五聲之位, 則角聲居中位, 而諸律高下皆由此而折衷焉】...”

85) 이에 대해서는 제3장 제2절 “시가(詩歌)의 새로운 율격(律格)”에서 상술하겠다.

86) 유중교는 주자의 악조명 표기 방식을 따라 지조식(之調式)으로 악조명을 표기하고 있다. 따라서 유중교가 말하는 ‘황종각조(黃鍾角調)’는 ‘황종균(黃鍾均)의 각(角), 즉 고선이 중심이 되는 각조[姑洗之角調]’이다. ‘지조식(之調式)’이란 『송사(宋史)』의 악조 표기를 해석하는 하나의 방식이며, 『주례(周禮)』의 악조는 ‘위조식(爲調式)’으로 해석한다.

[악보 1] 칠언율시의 구성음(항종각조, 7성)

위 [악보 1]에서 보면 제1연의 중성은 ‘角’, 제2연의 중성은 ‘變徵’, 제3연의 중성은 ‘徵’, 제4연의 중성은 다시 제1연과 같은 ‘角’으로 이루어지는 것을 알 수 있다.⁸⁷⁾ 전체 악곡은 7성으로 이루어지지만 중성의 위치가 하나씩 위로 올라가면서 5성의 배열이 바뀐다. 이를 표로 정리하면 다음 [표 6]과 같다.

[표 6] 유종교의 5성 체계 (7성 내 5성 배열)

宮	商	角	變徵	徵	羽	變宮
極下	次下	中聲	次高	極高		
	극하	차하	중성	차고	극고	
		극하	차하	중성	차고	극고

87) 이것은 유종교가 새로운 시가를 지을 때 적용한 ‘중성의 위치를 한 등급씩 바꾸는 법칙’에 의한 것이다. 이에 대해서는 제3장 제2절 “시가(詩歌)의 새로운 율격(律格)”에서 자세히 다루고자 한다.

[표 6]에서 보이듯이, 유종교는 7성 내에 5성을 배열하는 독특한 5성 체계를 구축하고 있다. 이 5성 체계의 핵심은 5성의 가운데 위치한 성(聲)을 중성(中聲)으로 두고, 중정보다 다음으로 낮은 성과 가장 낮은 성, 그리고 중정보다 다음으로 높은 성과 가장 높은 성이라는 성의 고하(高下) 관계로 5성을 이해했다는 점에 있다. 성의 고하 관계로 5성을 해석한 것은 주자의 이론이나, 유종교는 이를 재해석하고 실제 음악에 적용하여 7성 안에서의 5성 체계⁸⁸⁾를 구축했다는 점이 특징적이다.

주자와 유종교의 5성에 대한 인식을 비교하면 다음 [표 7]과 같다.⁸⁹⁾

[표 7] 주자와 유종교의 5성 비교

『사기』	제1성	제2성	제3성	제4성	제5성
	宮	商	角	徵	羽
↓ ↓ ↓ ↓ ↓					
주자의 해석	最下 最濁	次下 次濁	高下 清濁 之間	次高 次清	最高 最清
↓ ↓ ↓ ↓ ↓					
유종교의 재해석	極下	次下	中聲	次高	極高
유종교의 적용	宮	商	角	變徵	徵
	商	角	變徵	徵	羽
	角	變徵	徵	羽	變宮

88) 본고에서는 이를 ‘유종교의 5성 체계’라 명명하여 논의를 전개하고자 한다.

89) 중국 문헌에서 5성의 개념이 등장하는 것은 『상서(尙書)』 「익직」 편에서부터이다. 『관자(管子)』는 최초로 5성을 삼분손익하여 기록하고 있는데, 삼분익일을 먼저 했기 때문에 그 차례와 수치는 宮81→徵108→商71→羽96→角64이다. 『사기』에서는 삼분손일을 먼저 했기 때문에 宮81→徵54→商72→羽48→角64로 기록했다. 위의 표는 5성 표기의 기준을 『사기』에 두고 정리하였다. 중국 문헌에 나타나는 5성의 개념에 대해서는 김수현, 앞의 책, 36-39쪽 참조.

3. 악조(樂調)

악조론은 12울의 반성(半聲), 84성, 60조 이론에 대해 논한 것이다. 본 절에서는 주자의 이론을 재해석한 유중교의 기조필곡(起調畢曲) 및 중성(中聲) 이론과, 유중교가 현가(絃歌) 작곡에 선궁(旋宮)⁹⁰⁾ 이론을 적용한 방식에 대해 고찰하고자 한다.

1) 기조필곡(起調畢曲)과 중성(中聲)

기조필곡(起調畢曲)은 주자의 60조에 덧붙인 설명에서 유래한 개념⁹¹⁾으로서, 해당 조의 주음으로 곡을 시작해서 다시 주음으로 마치는 것을 말한다.⁹²⁾

유중교 또한 기조필곡의 원칙을 지켜 현가를 지었는데, 주자의 경우 해당 조의 주음으로 곡을 시작하고 마쳤다면, 유중교는 자신이 지은 모든 현가의 악조에 ‘각조(角調)’를 써서 ‘角’으로 음악을 시작하고 마치도록 했다.⁹³⁾ 이

90) 선궁(旋宮)이란 12울을 모두 각각 궁(宮)이 되게 배열하는 것인데, 12울이 돌아가면서 궁이 되기 때문에 붙은 명칭이다. 김수현은 선궁에 대해 다음과 같이 설명했다. “궁은 곧 조(key)를 의미하기도 하며 주음을 의미하기도 한다. 이 선궁이론은 이미 『예기』 『예운』편에 제시되고 있다. 또한 『주례』 「대사악」의 강신악조에서 ‘협종위궁(夾鍾爲宮)’, ‘황종위각(黃鍾爲角)’, ‘태주위치(太簇爲徵)’ 등의 명칭에서 이미 그 음악적 실천을 보여주고 있다. 왜냐하면 선궁에 의한 악조를 이미 연주해야 함을 명시하고 있는 것이기 때문이다. 이는 이미 주대에 그런 다양한 곡조로 연주를 했다는 것을 말해준다.”(김수현, 앞의 책, 245쪽.) 이에 따르면 선궁을 이용해 음악을 만드는 것은 주대의 예법을 이은 것이다. 즉, 고악(古樂)의 회복을 위한 음악양식 중 하나라 할 수 있다.

91) 주자의 이 개념은 채원정의 『올려신서』에도 똑같이 적용되어 수록되었다. 송방송은 『올려신서』의 특징을 악조의 시작을 표시하는 기조(起調)와 끝을 표시하는 필곡(畢曲)이란 용어를 사용한 점에 있다고 보기도 했다. 송방송·박정련 외, 『국역 올려신서』, 한국음악사료연구회 국역총서 5(서울: 민속원, 2005).

92) 주자의 ‘종률’을 전사한 ‘현가궤범’의 ‘올려’에는 이에 대해 다음과 같이 쓰여 있다. “황종궁 5조는 저마다 본균(本均)의 칠성을 쓰는데, 황종으로 조(調)를 시작하고 황종으로 곡을 마친다. 나머지 울도 이와 같다.”(『省齋集』 別集, 卷3, 14, 「絃歌軌範」, 第1, ‘律呂’, “【...以上黃宮伍調, 各用本均柒聲, 而以黃鍾起調, 黃鍾畢曲. 餘律放此】”)

93) 송지원은 시율신격에 대해 “주자의 악보 만드는 원칙인 기조필곡의 원리에 의한 것으로 주자의 전통을 철저히 따르고 있음이 드러난다.”(송지원(2000a), 앞의 논문,

것은 앞서 ‘5성론’에서 살펴봤듯이, 유종교가 ‘각’은 오성 중 가운데 위치하고, 오행 중 목(木)에 속하며, 인(仁)을 상징한다는 주자의 5성론을 따르고 있기 때문이다. 유종교는 기조필곡의 원칙을 지킨 것을 “자손이 선조를 잃지 않고, 나뭇잎이 떨어지면 뿌리고 돌아간다는 의리”⁹⁴⁾를 지킨 것이라고 표현했다.

또한 현가 한 곡의 첫 음과 끝 음 뿐 아니라, 현가를 이루는 선율의 각 행의 첫 음과 끝 음도 동일하게 맞췄다. 즉, 한 곡 안에 대단위(한 곡)의 기필(起畢)과 소단위(한 행)의 기필이 존재하는 것이다.

실제 기조필곡의 원칙이 적용된 현가의 선율 구성을 살펴보면, 한 곡의 시작하고 마칠 때에는 통체의 중성인 ‘角’을 쓰고⁹⁵⁾, 한 곡 내에서 첫 행과 끝 행을 제외한 모든 선율들은⁹⁶⁾ 매 행의 시작과 끝[起畢]에 ‘變徵’ 또는 ‘徵’을 각각 쓴다.⁹⁷⁾ 이는 유종교가 현가를 작곡할 때 ‘중성’의 개념을 이원화하여 적용한 것과 관련이 있다.

유종교의 중성 개념 두 가지 중 하나는 고정불변의 중성, 즉 ‘角’이고, 다른 하나는 ‘유종교의 5성 체계’([표 6] 참조)에 따른 중성, 즉 ‘角’, ‘變徵’, ‘徵’이다.

전자는 주자의 악론에 따른 것으로서, ‘宮·商·角·徵·羽’의 5성에서 가운데에 위치하는 중성[角]을 말한다. 후자는 유종교가 새롭게 도입한 중성 개념으로서, ‘宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮’의 7성 내에서 음의 고하를

148-149쪽.)고 했지만, 유종교의 기조필곡 방식은 주자와는 다른 부분이 있다. 이에 대해서는 이하에서 이어 설명하겠다.

94) 『省齋集』 別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, 「詩律新格」, “一章之中, 七音迭用, 曲折累變, 而及其畢曲, 必復用起調之聲。此孫不忘祖, 木落歸根之義也, 而今謹守之。凡五事也。”

95) 유종교는 “而特以角聲爲一章統體之中者, 角本居五聲之中位。”라 하여, ‘角’을 한 악곡의 ‘통체의 중(中)’으로 삼는다고 표현했다. 『省齋集』 別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, 「詩律新格」.

96) 노랫말을 기준으로 했을 때 첫 연(聯)과 마지막 연 사이에 있는 모든 연의 선율을 뜻한다.

97) 칠언율시를 기준으로 하면, 한 곡은 총 4연으로 되어 있고 각 연의 선율을 한 행이라고 표현할 수 있다. 한 곡의 처음과 끝에 해당하는 제1연과 제4연의 선율에서는 중성에 ‘角’을 쓰고, 제2연과 제3연에서는 중성에 각각 ‘變徵’와 ‘徵’를 쓴다. 이에 대해서는 본고 제3장 제2절에서 상술하겠다.

따져 구성한 7성 내 5성의 중성을 뜻한다. ‘宮·商·角·變徵·徵’ 5성의 중성은 ‘角’이고, ‘商·角·變徵·徵·羽’ 5성의 중성은 ‘變徵’이며, ‘角·變徵·徵·羽·變宮’ 5성의 중성은 ‘徵’이다.

이에 한 곡의 기조필곡에서는 전자의 중성 개념에 따라 ‘角’을 쓰고, 한 행의 기조필곡에서는 후자의 중성 개념에 따라 행마다 각각 ‘角’, ‘變徵’, ‘徵’를 쓴다. 유중교는 매 행에서 기조필곡하는 것에 대해 “매 구(句)의 끝에 반드시 첫 성(聲)으로 돌아가는 것은 자식이 부모를 버리지 않는 모습으로, 옛날의 율법에서 필곡(畢曲)은 처음으로 돌아가는 뜻과 서로 시종(始終)이 된다”⁹⁸⁾고 했다. 이것을 보면 유중교는 기조필곡의 원칙을 각 연의 선율에도 적용함으로써 보다 엄격한 음악적 격식을 추구한 것으로 보인다.

이와 같이 유중교는 주자의 기조필곡과 중성의 개념을 기반으로 하되, 자신의 새로운 이론을 덧붙여 그 이론을 실제 음악에 적용했다.

2) 선궁(旋宮) 이론의 적용

유중교는 선궁(旋宮)에 따른 84성(八十四聲)과 60조(六十調) 이론을 현가 작곡에 실제적으로 적용했다.

유중교가 만든 현가 <자양금조후사>는 각각 열두 달에 해당하는 악곡 12편에 중앙절(中央節) 1편을 포함하여 총 13편으로 이루어져있다. 이것은 선궁에 따라 열두 달의 궁(宮)을 월별로 달리 쓰는 ‘수월용률법(隨月用律法)’을 적용했기 때문이다. 이것은 60조 이론을 바탕으로 한 것⁹⁹⁾이어서 유중교가 주자의 악론을 실제 음악에 적용한 예라 할 수 있다. 그러나 <자양금조

98) 『省齋集』別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, ‘詩律新格’, “每句之終, 必反初聲, 子不遺親之象也, 而與古律法畢曲還元之意, 相爲終始矣。”

99) 60조 이론에 의하면 12울을 각각 宮으로 삼은 궁조(宮調) 12개, 12울을 각각 商으로 삼은 상조(商調) 12개, 12울을 각각 角으로 삼은 각조(角調) 12개, 12울을 각각 徵로 삼은 치조(徵調) 12개, 12울을 각각 羽로 삼은 우조(羽調) 12개 등 총 60개의 조가 나온다. 유중교는 세종조 제사악 황종궁의 선율을 써서 <자양금조후사>를 지을 때, 궁조 12개를 11월 황종궁부터 10월 응종궁 순으로 달[月]에 따라 쓰고, 중앙절(中央節)에는 다시 황종궁을 썼다. 중앙절은 11월 황종궁과 선율은 같지만 노랫말이 다르고, 자양금의 연주법 또한 달리한다. 자양금의 연주법에 대해서는 제4장 “유중교의 금론”에서 상술하겠다.

후사>의 선율은 세종조 제사아악(祭祀雅樂)을 바탕으로 지었기 때문에 13편의 음역은 12율 4청성에 한정된다.

세종조 제사아악 12장이 12율 4청성의 음역의 제약을 받는 것은 오상(五象)에 따라 5성이 각각의 질서를 지켜야하기 때문이다. 이에 임금[君]을 상징하는 ‘宮’보다 다른 음들의 음높이가 낮아져서는 안 된다. 다만, 조선 전기에 아악을 재정비(再整備)할 때에는 일[事]을 상징하는 ‘徵’와 물건[物]을 상징하는 ‘羽’는 사람 사이의 질서를 지키지 않아도 된다는 이론을 따랐기 때문에 선궁 시 정성(正聲)을 벗어나 청성(淸聲)이 되는 ‘徵’와 ‘羽’는 한 옥 타브 내려서 정성을 썼다. 그러나 신하[臣]를 상징하는 ‘商’과 백성[民]을 상징하는 ‘角’이 임금[君]을 상징하는 궁(宮)보다 음높이가 낮아져서는 안 되기 때문에 선궁 시 상(商)과 각(角)에 해당하는 청성은 그대로 사용했다. 이에 청성 중 청황종, 청대려, 청태주, 청협종의 4청성까지는 써야하므로 세종조 제사아악에 12율 4청성의 음역을 쓰게 된 것이다.

그러나 유중교는 자신이 새로 지은 시가(詩歌)에서는 음역을 12율 4청성에 한정하지 않고 황종[黃]부터 청무역[濤]까지의 12율 11청성을 사용했다. 하나의 악곡을 선궁에 의해 황종각조, 즉 황종균(黃鍾均) 고선지각조(姑洗之角調)부터 응종각조, 즉 청협종지각조(淸鍾之角調)까지 12편으로 만들면서¹⁰⁰⁾ 필요한 만큼의 청성을 모두 사용한 것이다. 이는 주자가 84성도에 제시한 12개 균(均)의 구성음과도 일치하며, ‘商’과 ‘角’뿐 아니라 ‘宮’을 제외한 모든 성(聲)들이 ‘宮’을 능멸하지 않도록 되어 있다.¹⁰¹⁾

100) 유중교는 선궁에 의해 12편의 선율을 만든 이유에 대해 다음과 같이 설명했다. “위의 대려 이하의 11조는 황종일조(黃鍾一調)의 56성이 선궁하여 자리를 바꾼 것으로, 다른 법도가 아니다. 12율에는 저마다 성정(性情)이 있고, 저마다 기상(氣象)이 있는데, 열두 달에 짝지은 기후와 사물을 관찰해보면 알 수 있을 것이다. 옛 사람들이 시를 노래하며 율을 맞추는 방법은 그 일의 실정에 따라 선궁하고 조를 바꾸었으며, 또 금을 연주하는 사람은 또 달에 따라 계절에 조화하는 법도가 있었다. 이제 그 수를 다 채워 그 시종을 이처럼 늘어놓고 응용하기를 기다린다.”(『省齋集』別集, 卷4, 32, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, “【右大呂以下十一調, 卽黃鍾一調五十六聲之旋宮遞位者, 非異法也。蓋十二律各有性情, 各有氣象, 觀所配十二月時候物象, 則可以得之矣。古人歌詩協律, 隨其事情而旋宮變調, 且彈琴者又有隨月調候之例。今備數布列其始終如此, 以俟應用云】”)

101) 이렇게 만들어진 악곡은 황종각조의 선율부터 응종각조의 선율까지 모두 동형진행 관계에 놓인다. 세종조 제사아악의 경우 12율 4청성의 제약을 받아 일부 조의

다음 [악보 2]는 유중교가 지은 시가(詩歌) 중 황종각조(고선지각조)와 응종각조(청협종지각조)의 구성음이다.¹⁰²⁾ 유중교는 황종각조 구성음을 장7도 위로 이조(移調)한 7성을 옥타브 변경 없이 그대로 응종각조의 구성음으로 사용했음을 알 수 있다.

[악보 2] 유중교의 시가(詩歌) 중 황종각조 · 응종각조 구성음(7성)

The image displays two musical staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The top staff is labeled '黃鍾角調' (Huangzhong mode) and the bottom staff is labeled '應鍾角調' (Yingzhong mode). Both staves show the same seven notes: G, A, B, C#, D, E, and F#. Above the notes are labels in Chinese characters: 宮 (Gong), 商 (Shang), 角 (Jue), 變徵 (Bianzhi), 徵 (Zhi), 羽 (Yu), and 變宮 (Bian Gong). Below the notes are the lyrics: 黃, 太, 姑, 蕤, 林, 南, 應. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves, showing they are identical.

반면, 주자는 자신이 세운 60조 이론을 적용한 음악을 남기지 못했다. 주자는 『의례경전통해』 권14 「학례」 ‘시악(詩樂)’ 제24에 풍·아 12편의 악보를 수록하였는데, 이는 모두 당(唐) 개원(開元, 713~741) 연간에 향음주례에서 연주되었던 악장으로서 악공(工師) 조언숙(趙彦肅)이 전하는 악보를 바탕으로 한 것이다.¹⁰³⁾ 이 때문에 청황종궁으로 표기된 악곡에서 궁(청황종)보다 낮은 음들이 출연하기도 하며, 이는 주자의 악률론과는 배치(背馳)되는 것이다.

이렇듯 주자가 이론적으로만 제시했던 선궁(旋宮) 이론을 음악에 실제로 적용하여 시행했다는 점에서 유중교의 실천적인 음악관이 드러난다.

악곡에서 청중려 이상의 음은 한 옥타브 아래로 내려 정성으로 연주하므로 선을 변형이 일어나지만, 유중교가 새로 만든 현가는 12율 11청성을 사용하므로 황종각조의 선을 그대로를 이조(移調)하는 형태로 구성되기 때문이다.

102) 율자 표기는 유중교의 표기를 그대로 따랐다. 이에 청중려는 泫이 아닌 沖으로 표기했다.

103) 이에 대해서는 제3장 제2절 제1항 “풍·아 12편에 대한 인식”에서 상술하겠다.

4. 도량권형(度量權衡)

도량권형론(度量權衡論)은 심도(審度), 가량(嘉量), 권형(權衡)의 방법에 대해 논한 것이다. 심도는 길이의 단위를 정하는 것이고, 가량은 부피의 표준적인 용기(容器)를 정하는 것이며, 권형은 무게 단위를 정하는 것이다.

유종교는 심도, 가량, 권형에 대한 주자의 설을 그대로 「현가궤범」에 수록했는데, 특이하게도 주자의 심도법에 따라 율척을 직접 만들었다. 주자는 낱알의 크기가 중간 정도인 검은 기장[거서]을 90개를 나열하여 황종의 길이를 정하고, 이때 기장 한 알의 너비를 1푼(分), 10푼을 1촌(寸), 10촌을 1척(尺), 10척을 1장(丈), 10장을 1인(引)으로 정한다고 했다.¹⁰⁴⁾ 이때 기장 한 알의 너비가 1푼이므로, 1척은 기장 100개를 나열한 길이와 같다.¹⁰⁵⁾

유종교는 처음에는 주자의 심도법을 그대로 써서 율척을 제작하고자 시도했다. 그러나 우리나라에서 생산된 기장은 중간 크기의 낱알 100개를 나열하여 1척으로 삼으면 길이가 너무 길다고 느꼈다. 이에 유종교는 실정에 맞게 변통하여 기장 중 가장 작은 것을 골라서 율척을 만들었으며,¹⁰⁶⁾ 이것을 「현가궤범」에 그려넣고 설명을 덧붙였다.

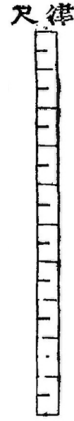
다음 [도판 1]은 유종교가 만든 율척의 그림이다.

104) 『省齋集』 別集, 卷3, 2, 「絃歌軌範」, 第1, ‘律呂’, “以之審度, 則以子穀秬黍中者。玖拾度黃鍾之長, 而以壹黍之廣爲壹分, 拾分爲寸, 拾寸爲尺, 拾尺爲丈, 拾丈爲引, 而伍度審矣。【師古曰 “‘子穀’猶言穀子。‘秬’卽黑黍也。‘中者’不大不小也。言取黑黍穀子大小中者, 變爲分寸也。”】”

105) 주자는 도량형의 심도법에서는 10분법을 사용해 계산했으나, 황종율관을 기준으로 삼분손익법을 써서 12율관의 수치를 산출할 때에는 9분법을 사용했다. 9분법에 의해 율의 수치를 계산할 때는 1촌(寸)=9푼, 1푼(分)=9리, 1리(釐)=9호, 1호(毫)=9사(絲)가 된다.

106) 세종(1418~1450) 때 난계(蘭溪) 박연(朴堧)은 해주산(海州産)의 거서(秬黍) 중 중간 크기의 낱알을 써서 율관을 만들었다가 황종율관의 음높이가 중국의 것보다 높게 나오자, 다시 크기가 큰 기장을 써서 척도(尺度)를 삼았다. 이와 반대로 유종교는 중간 크기의 기장을 썼다가 작은 크기 낱알로 바꿨다. 이 때문에 유종교가 쓴 황종의 음고가 C보다 높을 것으로 예상할 수도 있지만, 유종교가 만든 율척은 금(琴)을 만들기 위해 만든 임시적인 영조척(營造尺)이기 때문에 황종의 음고는 유추하기 어렵다.

[도판 1] 「현가궤범」에 수록된 유종교가 만든 율척



위의 율척 그림을 보면 한줄 눈금이 10개이고 반줄 눈금 10개가 한줄 눈금 사이에 하나씩 그어져있다. 한줄 눈금 2개 사이는 1촌이고, 한줄 눈금과 반줄 눈금 사이는 1촌의 반, 즉 5푼이 된다. 따라서 이 율척은 10분법으로 만들어진 율척으로서 10촌=1척이고, 영조척(營造尺)에 해당한다.

유종교는 자신이 율척을 만든 방법을 두고, 임시적인 법식이며 정본(定本)은 아니라고 했다.¹⁰⁷⁾ 정본이 아님에도 굳이 율척을 만든 것은 금(琴)을 만들 때에는 반드시 율척(律尺)을 써서 근본으로 삼아야 하는데, 옛날과 지금의 율척에는 정해진 도수(度數)가 없고, 당시 장악원(掌樂院)에서 쓰는 율척 또한 살펴볼 전거가 없었기 때문이다.¹⁰⁸⁾ 즉, 유종교는 금을 만들고자 했으나, 그 척도가 되는 율척이 마땅한 것이 없었기 때문에 주자의 심도법을 사정에 맞게 변통하여 나름대로의 율척을 만든 것이다.¹⁰⁹⁾

따라서 유종교는 기본적으로는 주자의 악론을 따르는 보수적 성향을 띠고 있지만, 근본을 크게 벗어나지 않는 범위 안에서 옛 법을 자기만의 방식으로 바꿔 쓰기도 했음을 알 수 있다. 이렇듯 유종교는 주자의 악률론을 실제 음악으로 구현할 때 당시 상황에 부합하지 않으면 형편에 맞게 변통해 쓰는

107) 『省齋集』別集, 卷3, 36, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律’, 律尺, “【...只取土產秬黍中者累百粒爲一尺, 則亦嫌太長, 乃揀其最小者, 成假式如此. 未必爲定本也。】”

108) 같은 곳, “【制琴, 須用律尺爲本, 而古今律尺無定度. 今樂院律尺, 亦無由取攷. ...】”

109) 유종교는 이렇게 만든 율척을 자양금 제작에 직접 사용했던 것으로 보이는데, 이에 대해서는 제4장 제3절 “착금(斲琴)의 독자성”에서 상술하겠다.

유연함을 보였다.

5. 소결

유중교는 주자의 악률론을 수용하되, 이를 변용, 발전시켜 다음과 같이 자신만의 독창적인 악률론을 정립했다.

첫째, 12울의 율자 기보에 있어서, 전례서를 전사할 때는 기존의 기보 방식을 그대로 따라 썼으나, 자신이 새로 쓴 부분에서는 정성(正聲)은 주자의 기보법을 따르되 청성(淸聲)은 좌변에 삼수변(彳)을 일괄적으로 붙이는 기보법을 썼다. 또한 율자 우측에 동그라미(○)를 그려넣어 옥타브(○1개= 1옥타브)를 나타내기도 했다.

둘째, 주자의 5성론(五聲論)을 수용하되, 7성 내 5성 체계라는 새로운 개념을 확립했다. 주자는 기존의 宮·商·角·徵·羽 5성에 중성(中聲)과 음의 고하(高下) 개념을 도입했는데, 유중교는 주자의 이 개념을 재해석하여 독자적인 5성 체계를 확립했다. 7성 내에서 5성은, ‘宮·商·角·變徵·徵’의 5성, ‘商·角·變徵·徵·羽’의 5성, ‘角·變徵·徵·羽·變宮’의 5성 등 세 가지가 존재한다.

셋째, 주자의 중성 이론을 변용하여, 7성 내 5성의 가운데에 위치하는 성(聲)을 중성으로 보았다. ‘宮·商·角·徵·羽’ 5성의 중앙이 중성[角]이라는 주자 이론을 그대로 수용하되, 7성 내 5성 체계의 중성이라는 개념을 덧붙였다. 이에 따라 ‘宮·商·角·變徵·徵’의 중성은 ‘角’, ‘商·角·變徵·徵·羽’의 중성은 ‘變徵’, ‘角·變徵·徵·羽·變宮’의 중성은 ‘徵’라는 이론이 성립되며, 유중교는 이것을 현가 작곡 시 각 행의 선율에 적용했다.

넷째, 주자의 기조필곡(起調畢曲) 개념을 변용하여 한 곡의 기필(起畢)에는 ‘宮·商·角·變徵·徵’의 5성 중 중성[角]을 쓰고, 각 구(句) 또는 연(聯)의 기필에는 ‘角’, ‘變徵’, ‘徵’를 각각 중성으로 썼다. 특히 유중교는 자신이 새로 지은 현가의 악조로 각조(角調)만 사용했는데, 여기에는 ‘角’이 통체(統體)의 중성이라는 논리가 기반이 된다. 이에 유중교가 새로 지은 현가는 모두 ‘角’으로 기필한다.

다섯째, 주자는 선궁 이론을 적용한 악곡을 남기지 않았으나, 유중교는

선궁 이론을 실제적으로 음악에 적용하여 수월용률법(隨月用律法)에 따라 현가 12편을 지었다. 선궁 시 음역은 12율 4청성에 한정하지 않고 12율 11청성까지 사용하여 5성의 오상(五象) 질서를 완전히 지키고자 했으며, 이렇게 구성된 선율은 모두 동형진행의 구조를 지닌다.

여섯째, 도량권형(度量權衡) 중 심도법(審度法)으로 주자는 1척의 단위를 중간 크기의 거서 100알이라 했지만, 유중교는 실제로 율척을 만들면서 주자의 이론을 적용하되 당시 여건을 고려하여 가장 작은 크기의 거서 100알을 써서 1척으로 삼았다.

이상과 같이 유중교는 기본적으로는 주자의 악률론을 따르면서도 이를 재해석하여 자신만의 새로운 법칙을 만들거나, 변용하여 실제 음악에 적용하는 모습을 악률론의 모든 부분에서 보여주고 있다. 이러한 유중교의 태도는 고악회복(古樂回復)이라는 맥락에서 이해할 수 있다.

조선 후기 유학자들은 유학이 지향하는 성정순화(性情純化)와 정치 질서 확립을 위한 올바른 음악이 쇠퇴했음을 비판하고, 고악을 회복하고자 예악(禮樂) 사상과 악률론을 활성화하고자 했다.¹¹⁰⁾ 유중교에게 있어서 고악의 회복은 주자의 악률론에 의한 음악 실연(實演)이었다. 그러나 주자의 설 그대로를 실제 음악에 적용하기에는 우리나라 실정에 부합하지 않는 부분이 있었다. 따라서 유중교는 근본을 크게 벗어나지 않는 범위 안에서 옛 법을 자기만의 방식으로 바꿔 쓴 것으로 헤아려진다.

보수적 도학자인 유중교가 자신이 새로 만든 개념과 법칙을 적용한 음악을 실연하는 데에 주저함이 없었던 것은, 그 근거를 주자의 악률론에 두고 있었기 때문이다. 유중교가 조선중화주의(朝鮮中華主義)를 표방했다는 점을 고려해보면, 주자의 악률론에 바탕을 둔 유중교의 새로운 이론들은 ‘조선중화주의’의 발현으로도 이해할 수 있다. 즉, 주자의 악률론이 ‘중화(中華)’를 상징한다면, 유중교의 새로운 이론은 ‘소중화(小中華)’를 상징한다고 볼 수 있다.¹¹¹⁾

즉, 유중교의 악률론은 주자의 악률론을 조선에서 실현하기 위해 고심한 흔적이자 결과물이며, 옛것과 새로운 것이 양립하는 이중 구조적 성격을 지닌 이론이라 할 수 있다.

110) 김수현, 앞의 책, 91-93쪽 참고.

111) 조선중화주의와 관련한 해석과 논의는 제5장 제2절 제3장에서 이어가고자 한다.

[표 8] 유종교의 주자 악률론 수용 양상

수용 악률체계		주자의 이론	유종교의 수용	비고
12율	정성	중려 ‘中’ 기보	(좌동)	참고한 전례서의 표기를 그대로 따름 (중려 ‘中’ 또는 ‘仲’)
	청성	청성은 율자 아래 ‘半’, ‘淸’을 써서 표기	청성은 일괄적으로 좌변에 삼수변(彡) 붙여 표기	-
5성	-	宮·商·角·徵·羽 5성에 中聲·高下 개념 도입	(좌동)	5성 체계에 따라 각 연(聯)의 구성음 정함
		-	中聲·高下 개념 적용한 7성 내의 5성 체계 확립 - 宮·商·角·變徵·徵 5성 - 商·角·變徵·徵·羽 5성 - 角·變徵·徵·羽·變宮 5성	
악조	중성	宮·商·角·徵·羽 5성의 중양을 중성(角)	(좌동)	현가의 첫 행과 끝 행의 중성은 ‘角’, 제2행의 중성은 ‘變徵’, 제3행의 중성은 ‘徵’
		-	아래와 같이 수용 - 宮·商·角(중성)·變徵·徵 - 商·角·變徵(중성)·徵·羽 - 角·變徵·徵(중성)·羽·變宮	
	기조 필곡	한 곡의 기필(起畢)에 해당 악조의 주음 사용	한 곡의 기필(起畢)에 5성 중 중성(角) 사용	유종교는 각조(角調)만 사용
		-	각 구(句) 또는 연(聯)의 기필(起畢)은 중성(角·變 徵·徵)을 각각 사용	-
	선궁	- 84성(7성×12율) - 60조(5성×12율) (적용한 악곡 없음)	현가 12편에 수월용률법 적용(12율 11청성 사용)	-
도량 권형	심도	중간 크기의 거서 100알=1척	가장 작은 크기의 거서 100알=1척	-

III. 유중교의 시악론(詩樂論)

유중교는 ‘시가(詩歌)’, ‘성율(聲律)’, ‘팔음(八音)’ 중 ‘시(詩)’는 뜻을 말하는 수단이고, ‘노래(歌)’는 말을 읊는 수단이며, ‘소리(聲)’는 읊음을 보조하는 수단이고, ‘율(律)’은 소리와 화합하는 수단이며, ‘팔음(八音)’은 사람의 소리를 도와 화음을 이루는 수단이라 했다. 이중 ‘시’를 본(本)으로서 가장 중요하게 여겼는데, 성율법(聲律法)과 팔음의 악기는 옛 모습 그대로 전해지지 않지만 ‘시가(詩歌)’는 대체로 남아있기 때문에 시가의 노랫말을 통해 옛사람의 뜻을 얻을 수 있다고 했다. 그리고 노래는 시대에 따라 변한 것일 수밖에 없지만, 시를 노래에 얹어 부르면 사람을 감동시키고 풍속을 교화함에 부족함이 없을 것이라 하였다.¹¹²⁾

이렇듯 유중교는 당시 도학자들과 마찬가지로 음악은 시대에 따라 변할 수밖에 없음을 인정하고, 비록 ‘악’이 변한 것일지라도 ‘시’의 뜻을 얻었다면 그것으로 악의 큰 근본이 확립된 것이라고 여겼다.¹¹³⁾ 이러한 논리를 바탕으로 유중교는 옛 시에 자신이 새로 지은 선율을 붙여 새로운 현가를 만들었다.

본 장에서는 「현가궤범」에 수록된 옛 노래인 악장(樂章)과 유중교가 새로 지은 시가(詩歌)¹¹⁴⁾를 분석함으로써 유중교 시악론(詩樂論)의 특징을 밝히

112) 『省齋集』, 卷37, 43b-44a, 「柯下散筆」, 「絃歌軌範序」, “以爲凡事有本有末。樂之本則志而已。詩所以言志, 歌所以永言, 聲所以依永, 律所以和聲, 八音所以助人聲而成章也。今世聲律之法, 八音之器, 雖不能傳先王之舊, 而所謂‘詩歌’者尚有存焉。學者即其詞而求之, 自可以得古人之志。既得其志, 則樂之大本立矣。以此而發之歌詠, 則其聲音節度, 雖因時制宜, 略存大綱, 亦足以感人而化俗。所謂‘今之樂, 猶古之樂也。’”

113) 송지원은 유중교가 악의 근본이 뜻에 있다는 사실을 강조하고자 『맹자』 「양혜왕」 하, “오늘의 악이 옛날의 악과 같다.”(今之樂, 猶古之樂也。)는 명제를 빌려왔고, 악의 근본인 뜻을 먼저 확립했다면 그 성음과 절도는 시의에 맞춰 적절하게 만들어 쓰면 되는 것으로 파악했다고 해석했다. 또한 이러한 유중교의 태도는 『시경』을 하나의 『악경』이라 갈파한 서명응의 주장과 같은 맥락으로 이해할 수 있으며, 대부분의 도학자들이 ‘시를 텍스트로 하는 음악’에 있어서 음악의 가변성을 일찍이 파악하고 있었던 것처럼 유중교 또한 이를 악론 전개에 적용한 것으로 보았다. 송지원(2000b), 앞의 논문, 115-116쪽.

114) 시가의 본래 의미는 운문의 가사를 가진 노래를 뜻하나, 본고에서는 ‘시가’의 뜻

고자 한다.

1. 악장(樂章)의 해석 및 응용

유중교는 「현가궤범」 제3 ‘악장(樂章)’에 풍·아 12편과 세종조 제사아악인 <국조아악정률>15장¹¹⁵⁾, <사직대향악장>, <대보단대향악장>, <문묘대향악장>, 그리고 세종조 제사아악을 차용해 만든 <소학제사>와 <육군자화상찬>을 싣고, 그 뒤에 <자양금조후사>를 덧붙였다. 이는 모두 아악(雅樂)이거나 아악의 선율을 차용한 악곡들이다. 즉, 유중교가 지칭한 ‘악장’은 아악을 뜻한다.¹¹⁶⁾

본 절에서는 풍·아 12편에 대한 유중교의 인식과, 세종조 제사아악을 해석한 방식, 그리고 유중교가 새로 제시한 유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)에 대해 고찰하겠다.

1) 풍(風)·아(雅) 12편에 대한 인식

주자는 『의례경전통해』 권14 「학례」 ‘시악(詩樂)’ 제24에 「풍아십이시보(風雅十二詩譜)」¹¹⁷⁾를 수록했다. 이것은 모두 당(唐) 개원(開元, 713~741) 연간에 향음주례에서 연주되었던 악장으로서, 공사(工師) 조언숙(趙彦肅)이 전하는 악보를 바탕으로 한 것이다. 주자는 이들 악곡이 당대(唐代)의 향음주례에서 연주되었던 악장이기에 옛 소리는 고찰할 수 없지만, 비슷한 성가(聲歌)를 관찰하기에는 충분하다고 여겼기에 이를 『의례경전통해』에 수록했

을 한정해서, 유중교가 새로 지은 노래를 지칭하는 용어로 쓰겠다. 또한 가사를 가진 노래를 통칭하는 용어로는 ‘시악(詩樂)’을 쓰고자 한다. 즉, 시악은 시가보다 넓은 개념이며, 시악은 악장과 시가를 포함한다.

115) 『세종장헌대왕실록』 권137 「악보」에 수록된 제사아악을 뜻한다.

116) 유중교는 ‘악장’ 서두에 “우리나라의 태묘(太廟, 종묘)에도 또한 악장이 있지만 아악의 율(律)을 쓰지 않으므로 여기에 실지 않았다.”라고 밝혀두었다. 이에 따르면 유중교는 아악의 선율을 쓴 노래만을 「현가궤범」의 ‘악장’으로 상정하고 있음을 알 수 있다. (『省齋集』別集, 卷4, 1a, 「絃歌軌範」第3, ‘樂章’, “【...○本國太廟, 亦有樂章, 但不用雅樂律故不載此】”)

117) <녹명>, <사모>, <황황자화>, <어리>, <남유가어>, <남산유대>, <관저>, <갈담>, <권이>, <작소>, <채번>, <채빈>.

다.

유중교는 주자가 고정(考定)한 이 ‘풍·아 12편’을 ‘개원악보풍아12편(開元樂譜風雅十二篇)’이라는 제목으로 「현가궤범」 제3 ‘악장’에 수록하고,¹¹⁸⁾ 주자의 선궁(旋宮) 이론에 따라 풍·아 12편의 음악을 분석했다.

유중교에 따르면, 「주남」과 「소남」의 6편은 무역궁(無射宮)이기 때문에 본율인 무역을 제외하면 모두 청성을 써야 한다. 그러나 실제 선율의 출연음을 보면, 황종과 태주는 정성(正聲)과 청성(淸聲)이 섞여있고, 나머지는 모두 정성을 쓰고 있어 주자의 악론에 부합하지 않는다. 또한 황종청궁, 즉 청황종궁인 경우에는 황종의 정성을 쓸 수 없어 나머지 성에 모두 청성을 써야하는데 실제 악곡은 그렇지 않다. 이렇듯 유중교는 풍·아 12편을 분석하여 주자의 84성과 60조 이론에서 어긋나는 점을 지적하였다.¹¹⁹⁾

유중교는 풍·아 12편의 음악 형식 중 주자의 악론과 맞지 않는 부분이 있는 것은 그 음악이 옛 모습에서 변했기 때문이라고 보았다. 당 개원 연간에 향음주례를 할 때 악공들에게 음란한 소리를 사용하지 말라고 경계했다는 기록을 고려해보면, 당시에 행해지던 율법이 이미 변질되었다는 것이다.¹²⁰⁾

118) 한편, 유중교보다 조금 앞선 시기에 북학파의 서명응은 『시악화성』(1780)과 『시악요계』(1783)에서 풍·아의 선율로 주재육의 『악률전서』의 것을 전제하였는데, 이는 주나라의 음악을 재정리함으로써 고악회복(古樂回復)을 이루고자 한 것이다. “조선 후기는 예(禮)에 대한 논쟁이 당쟁으로 심화되었던 시기였기 때문에 악(樂)에 대한 관심이 쇠퇴했고, 이러한 상황 속에서 예와 악을 따로 떼어 볼 수 없다는 관점을 가진 유학자들이 예에 대한 논쟁과 발을 맞추어 악론과 악률론의 활성화를 강조했다. 즉, 그들은 악론과 악률론을 활성화함으로써 고악을 회복하고 제도에 맞는 음악을 함으로써 정치 질서의 확립을 꾀할 수 있다고 보았다.” 김수현, 앞의 책, 91-92쪽. 서명응이 주재육 『악률전서』를 전사한 풍·아 음악에 대해서는 송지원, “『詩樂妙契』를 통해 본 徐命膺의 詩樂論”, 『한국학보』 제100집(일지사, 2000c), 84-108쪽 참조.

119) 『省齋集』 別集, 卷4, 12, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, “盖既以黃鍾淸爲宮, 則不當復用黃鍾正聲, 而以下諸律, 亦當用淸聲. 今黃太二律, 雜用正淸, 餘律專用正聲, 其於二南六篇, 既用無射宮, 則除無射本律外, 皆當用淸聲. 而今黃太二律, 亦雜用正淸, 餘專用正聲, 是一均每爲九聲, 而旋宮不止十二. 黃鍾正聲, 可爲他律役, 而諸律一例以卑凌尊. 且所謂變律六聲, 通攷十二詩, 無所用處, 是皆有違於古法也.”

120) 『省齋集』 別集, 卷4, 13, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, “今考開元鄉飲禮律文, 又戒樂工毋得用淫聲, 則凡此所用, 亦必有據. 不知何故與古法參差如此, 豈當時見行律法, 自有此一種變例耶?”

이렇게 풍·아 12편은 고악(古樂)에서 이미 변질된 음악이라 인지하면서도 유종교는 이것을 학궁(學宮, 학교)에서 강학하고 습례할 때나, 향음주례에서 연주할 만하고 했다.¹²¹⁾ 그 이유는 풍·아 12편이 1성(聲)을 1자(字)에 맞춘 것[一字一音式]이므로 연주해도 문제가 없다고 보았기 때문이다.¹²²⁾ 이런 유종교의 태도는 주자의 견해를 그대로 따른 것이다.¹²³⁾

이와 같이 유종교는 주자의 악론을 깊이 이해하고 그것을 풍·아 12편에도 적용하여 음악을 분석하고자 하였다. 그러나 주자의 이론에 부합되지 않는 일부 악곡의 경우, 그것이 예부터 전해지는 것이라면 수용하고자 하는 태도를 보였다. 이러한 풍·아 12편에 대한 인식은 기존의 질서를 유지하고자 하는 유종교의 보수적 성격을 보여주고 있다.

결국 유종교는 음악을 수용하는 판단의 기준을 주자의 설(說)에 두고 있다. 이에 따라 주자가 고정한 풍·아 12편을 서사의 주요 현가로 채택하였고, 서사에서 행해지는 여러 의례의 음악으로 사용하였다.¹²⁴⁾ 따라서 유종교가 현가로서 가장 중시한 악장(樂章)은 ‘풍·아 12편’이다.

121) 『省齋集』別集, 卷4, 13, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, “今學宮講習之場, 鄉黨燕飲之會, 如當歌詩, 則略依此爲節, 猶賢乎全無據依耶?”

122) 『省齋集』別集, 卷4, 12, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, ““愚竊謂”古樂亡滅, 既不可追攷, 而當日行禮, 不可不歌詩, 則須令一時樂工協律用之, 勢所不已。而其不妄效疊字散聲, 只用一聲叶一字, 或不害爲謹嚴寡過之道。”

123) “주자가 이 악보를 『의례경전통해』에 실어놓고 나서 이렇게 논하여 말하였다. “옛날의 소리가 없어진 지 이미 오래 되었는데, 그 당시의 악사들이 어디에서 고찰하여 이렇게 하였는지는 알 수 없다. 옛날의 음악에는 창(唱)이 있고 탄(歎)이 있는데, 창이라는 것은 가구(歌句, 노래 구절)를 발(發)하는 것이고, 화(和)라는 것은 그 소리를 잇는 것이다. 시사(詩詞, 시경의 가사)의 밖에는 다시 첩자산성(疊字散聲)이 있어서 그것으로써 그 흥취를 일으키는 것이 당연하다. 그러므로 한(漢) 진(晉) 시대에 옛날의 곡조가 이미 전승이 끊어졌으니, 비록 그 가사가 남아 있다고 해도 세상에서 아무도 이를 보완하지 못한 것은 이 때문이다. 만일 단지 이 악보처럼 하나의 성(聲)으로 한 글자에 맞춘다면[*역자주: 1자1음] 옛날 시들을 편마다 노래할 수 있어서 음악이 무너졌다[樂崩]는 탄식이 다시 없을 것인데, 어찌 그러하겠는가? ...”」(『省齋集』別集, 卷4, 11, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, “朱子既載此譜於『儀禮』而論之曰 “古聲亡滅已久, 不知當時工師何所考而爲此也。古樂有唱有歎, 唱者發歌句也, 和者繼其聲也。詩詞之外, 應更有疊字散聲, 以發其趣。故漢晉之間, 舊曲既失其傳, 則其詞雖存, 而世莫能補, 爲此故也。若但如此譜, 以一聲叶一字, 則古詩篇篇可歌, 無復樂崩之歎矣, 夫豈然哉? 又其以清聲爲調, 似亦非古法。””)

124) 이에 대해서는 제5장 제1절 “의례와 현가”에서 상술하겠다.

2) 세종조 제사아악에 대한 격률(格律)적 해석¹²⁵⁾

유중교는 세종조 제사아악을 해석하면서 시의 격률(格律)¹²⁶⁾ 개념을 적용하였다. 본 항에서는 그 해석 방법에 대해 살펴보겠다.

시의 격률에 의하면, 근체시¹²⁷⁾는 2구가 1연으로 짝을 이룬다. 이에 유중교는 세종조 제사아악도 2구가 1연으로 짝을 이룬 것으로 보았고, 2구는 내구(內句)와 외구(外句)로 나뉘었다.¹²⁸⁾ 이러한 유중교의 독보(讀譜) 방식은 노랫말 없이 세종조 제사아악의 선율만을 기록한 <국조아악정률>15장¹²⁹⁾ 악보에서는 드러나지 않는다. 그러나 노랫말과 선율이 함께 기록된 다른 악곡의 악보를 살펴보면 유중교의 악보 해석 방식과 기보 방법을 이해할 수 있다. 이에 「현가궤범」 제3 ‘악장(樂章)’ 개원악보 풍·아 12편 중 <황황자화>를 예로 들어 유중교의 기보 방법을 먼저 밝히고자 한다.

다음 [악보 3]을 보면, 유중교는 4연 1구, 총 20구로 된 악곡의 선율(을자)을 4구씩 묶어서 5개 부분으로 적었다. [악보 3]은 오른쪽에서 왼쪽 방향으로 읽어야 하며, 첫 번째 4구의 기재 방식을 보면 위의 2구 중 오른쪽에 <황황자화> 제1구의 노랫말과 선율을 나란히 기입하고([악보 3]의 ①), 이어서 그 왼쪽에 <황황자화> 제2구를 기입했으며([악보 3]의 ②), 그 아래의 2구 중 오른쪽에 <황황자화> 제3구를([악보 3]의 ③), 그 왼쪽에 <황황자화> 제4구를 기입했다([악보 3]의 ④). 즉, 상단 우측[內句]에서 좌측[外句]으로,

125) 본 항은 좋고, “성재 유중교의 음악해석법”, 『한국음악문화연구』 제7집(한국음악문화학회, 2015, 173-203쪽.)의 내용 중 잘못된 부분을 바로잡고 연구를 심화한 것이다.

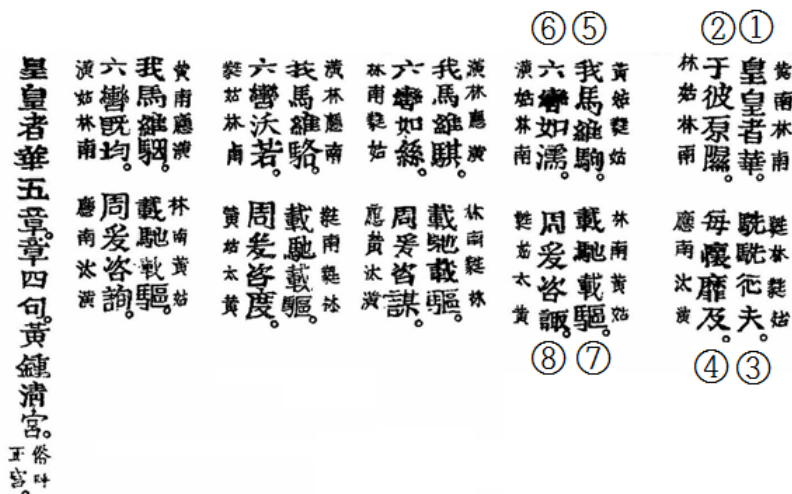
126) 격률(格律)은 시사(詩詞)의 체제와 법도를 뜻한다. 시를 통제(統制)하는 준칙(準則)으로서, 평측(平仄)·음운(音韻)·자수(字數)·구수(句數) 등의 형식을 말한다. <한국고전용어사전> “격률(格律)” 참고.

127) 근체시(近體詩)는 고체시(古體詩)에 이어 당나라 때 발생한 시형(詩形)으로 고체시보다 작품상의 규칙이 엄격한 시를 말한다. 구(句) 수의 제약은 물론, 음수율(音數律)인 글자 수의 제한, 음위율(音位律)인 압운법(押韻法), 음성율(音聲律)인 평측법(平仄法) 등이 일정하고, 대우(對偶)의 구성 방식도 규칙성을 띤다. 김기창 외, 『교양인을 위한 한자 한문』(전통문화연구회, 2002), 80쪽. 근체시에 대해서는 程毅中 저, 김은아 역, “近體詩 格律의 특징”, 『중국어문논역총간』 7(중국어문논역학회, 2001), 212-232쪽 참조.

128) 짝을 이룬 2구 중 우측이 내구(內句)이고 좌측이 외구(外句)이다.

129) 유중교는 『세종장헌대왕실록』 권137 「악보」에 수록된 제사아악 중 황종궁1의 12곡과 송신궁 3곡을 「현가궤범」에 수록하고 <국조아악정률>15장이라 칭했다.

[악보 3] 「현가궤범」 수록 <황황자화>



<국조아악정률>15장은 세종조 제사아악 황종궁~응종궁의 12개 악곡과 송신황종궁, 송신협종궁, 송신임종궁의 3개 악곡을 수록한 것이다. 다음 [악보 4]를 보면¹³⁰⁾, 유종교는 4언 1구, 총 8구로 된 선율을 좌우 두 줄로 기입하고 있어 『국조오례의서례』나 『악학궤범』의 악보와 일견 동일해 보인다. 그러나 유종교는 다른 두 전례서의 악보와는 다른 방식으로 「현가궤범」의

– 49 –

악보를 읽었다.

[악보 4] 「현가궐범」 수록 <국조아악정률> 15장 중 황종궁~임종궁

林鍾宮	蕤賓宮	仲呂宮	姑洗宮	夾鍾宮	太簇宮	大呂宮	黃鍾宮
林姑汰應 林姑南林 蕤姑林應 南林姑汰 姑應南林	蕤汰汰無 蕤汰夷蕤 仲汰夷蕤 夷蕤汰汰 汰無夷蕤	仲汰蕤南 姑汰仲南 林汰應南 林仲汰應 汰南林仲	姑汰應夷 姑汰應夷 姑汰應夷 姑汰應夷 姑汰應夷	夾黃無林 夾黃仲夾 汰黃交林 仲夾黃無 黃林仲夾	太應南蕤 太應姑太 汰應太蕤 姑太應南 應南太姑	大無夷仲 大無夷大 黃無大仲 夾大無夷 無仲夾大	黃南林姑 黃南林姑 應南林姑 木應南林 南姑太黃

『국조오례의서례』나 『악학궐범』의 경우, 우측 4구의 선율을 위에서 아래로 차례로 읽고 좌측 4구의 선율을 위에서 아래로 차례로 읽는다. 그러나 유종교는 앞서 살펴본 <황황자화>에서처럼 우측 제1구[內句] 다음에 좌측 제1구[外句]를 읽고, 아래 단으로 내려와서 우측 제2구[內句] 다음에 좌측 제2구[外句]를 읽는 방식으로 악보를 해석했다. <국조아악정률>15장의 악보에는 노랫말이 없기에 이러한 유종교의 악보 해석 방식이 잘 드러나지 않지만, 노랫말과 선율이 함께 수록된 악보를 살펴보면 유종교가 <국조아악정률>15장의 악보를 전거와 다른 방식으로 읽고 있음을 알 수 있다.

유종교가 「현가궐범」에 수록한 <사직대향악장> 전폐 숙안지악(응종궁) 악보를 『세종실록악보』¹³¹⁾, 『국조오례의서례』¹³²⁾, 『악학궐범』¹³³⁾의 악보와 비교하면 다음 [악보 5]와 같다.

131) 『世宗莊憲大王實錄』, 卷137, 「樂譜」 雅樂譜 祭祀 黃鍾宮一의 應鍾宮.

132) 『國朝五禮序例』, 卷1, 6b, 「雅部樂章」.

133) 『樂學軌範』, 卷2, 46-47, 「時用雅部祭樂」(成宗朝).

[악보 5] <사직대향악장> 전폐 숙안지악(응중궁)

<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%;"> <p>⑦ 商 決 宮 應 羽 決 徵 蕤</p> <p>④ 羽 夷 徵 蕤 宮 應 商 決</p> <p>① 宮 應 羽 夷 徵 蕤 角 決</p> </div> <div style="width: 45%;"> <p>⑦ 降福簡蘭</p> <p>① 至我坤元</p> <p>⑧ 於萬斯年</p> <p>② 克配彼天</p> <p>③ 含弘光大</p> <p>④ 萬物載焉</p> <p>⑤ 惟恭奉幣</p> <p>⑥ 式禮莫愆</p> </div> </div> <p style="text-align: center;">應鍾宮</p> <p>을자보 악장(노랫말) 『세종실록악보』</p>	<p style="text-align: center;">應鍾宮</p> <p>⑤ 應夷決應 ① 應夷蕤決 ② 應夷決決 ③ 應夷蕤無夷仲決 ④ 夷夷蕤應決 ⑤ 應夷決應</p> <p style="text-align: center;">『국조오례의 서례』</p>	<p style="text-align: center;">應鍾宮</p> <p>⑤ 應夷決應 ① 應夷蕤決 ② 應夷決決 ③ 應夷仲決 ④ 夷夷蕤應決 ⑤ 應夷決應</p> <p style="text-align: center;">『악학궤범』</p>	<p style="text-align: center;">應夷蕤決 ① 應夷蕤決 ② 應夷蕤決 ③ 應夷仲決 ④ 夷夷蕤應決 ⑤ 應夷決應</p> <p style="text-align: center;">『현가궤범』</p>
--	---	--	---

상기 악보의 선율(율명)은 모두 ①~⑧순으로 진행되는데, 유종교의 경우 선율은 ①~⑧순으로, 노랫말은 (1)~(8)순으로 읽어야 전례에 맞는다. 즉, 유종교의 악보는 선율과 노랫말이 서로 어긋나 있다. 노랫말을 기준으로 보면 유종교는 본래 ①~⑧의 순서로 읽어야 하는 선율을 ①→⑤→②→⑥→③→⑦→④→⑧ 순으로 잘못 읽고 있는 것이다.

이러한 방식으로 유증교가 수록하고 있는 모든 제사아악의 악보들, 즉 <사직대향악장> 중 전폐 숙안지악(奠幣肅安之樂, 응종궁), 초헌 수안지악(初獻壽安之樂, 응종궁), 철변두 웅안지악(徹籩豆雍安之樂, 응종궁), <대보단대향악장> 중 전폐 숙안지악(奠幣肅安之樂, 남려궁), 초헌 수안지악(初獻壽安之樂, 남려궁), 철변두 웅안지악(徹籩豆雍安之樂, 남려궁), <문묘대향악장> 중 전폐 명안지악(奠幣明安之樂, 남려궁), 초헌 성안지악(初獻成安之樂, 남려궁), 철변두 오안지악(徹籩豆娛安之樂, 남려궁) 등은 모두 선율과 노랫말이 어긋난다.

반면 「현가궐범」 ‘악장(樂章)’ 부분에 제사아악과 함께 수록되어 있는 풍·아 12편의 악보는 전례와 동일하며 선율과 노랫말이 일치한다. 유독 제사아악인 <국조아악정율>15장, <사직대향악장>, <대보단대향악장>, <문묘대향악장>의 악보에서만 선율과 노랫말이 어긋나고 있는 것이다. 이러한 차이는 유증교가 각 악보를 전사할 때 참고한 전례서의 기보 방식에 기인한 것으로 보인다.

풍·아 12편의 경우 『의례경전통해』의 악보를 전사한 것인데, 『의례경전통해』에는 각 악곡의 노랫말과 선율이 1자 1음씩 짝을 이뤄 기록되어 있다. 따라서 선율을 모르더라도 노랫말에 따라 악보를 읽을 수 있기 때문에 선율의 배열을 잘못 이해할 가능성이 없다.

한편, 유증교는 “『오례의』¹³⁴⁾를 참고하여 제사아악의 악보를 수록했다”¹³⁵⁾고 하였다. 『국조오례의』의 경우 노랫말은 『국조오례의』 본편에 수록

134) 『오례의(五禮儀)』는 조선 세종 때 편찬을 시작하여 성종 5년(1474)에 완성된 조선 왕조의 기본 예전인 『국조오례의(國朝五禮儀)』를 가리킨다. 세종 때 허조(許稠)에게 명하여 국가의 예전을 편찬하게 했으나 이루지 못하고 세조 때 다시 강희맹(姜希孟) 등이 계속하다가 이루지 못한 것을 성종 때 이르러 신숙주(申叔舟)와 정척(鄭陟) 등이 이를 8권 6책으로 완성하였다. 『국조오례의』 내용을 보완하기 위해 실제로 의례를 행하는 데 필요한 참고사항을 오례의 서례(序例)에 맞추어 설명하고 도설을 붙인 책, 『국조오례의서례(國朝五禮儀序例)』 5권 2책이 붙어 있다. 영조 20년(1744)에 『국조오례의』를 수정 보완한 『국조속오례의(國朝續五禮儀)』 5권 4책이 편찬되었고, 영조 27년(1751)에 다시 『국조속오례의보(國朝續五禮儀補)』 2권 1책이 편찬되었다. (출처: 한국고전종합DB)

135) 유증교는 <국조아악정율>15장 끝부분에 그가 당시 참고한 『국조오례의』의 내용이 잘못되었다는 점을 지적하고 그 악보를 “다른 궁의 예에 의거하여 개정했다”고

되어 있고 그 선율은 『국조오례의서례』¹³⁶⁾에 수록되어 있기 때문에([악보 6] 참조)¹³⁷⁾ 실제 음악을 모르는 경우에는 선율 배열을 잘못 해석할 가능성이 있다.

유종교는 『국조오례의』의 노랫말과 『국조오례의서례』의 선율을 취합하여 「현가궤범」에 하나의 악보로 합쳐 수록하는 과정에서 노랫말은 맞게 전사했으나 선율의 배열을 잘못된 것으로 보인다. 이에 유종교가 「현가궤범」에 수록한 제사아악은 모두 전거와 다른 형태의 음악이 되어 버렸다.¹³⁸⁾

하였다. 이를 통해 유종교가 『국조오례의』에서 제사아악을 전사했음을 알 수 있다. “지금 『오례의(五禮儀)』에 이 모든 악보가 실려 있는데, 여러 궁의 청대려(淸大呂)를 모두 뒤섞어 태(汰)라고 하였고, 송협종궁의 두번째 구절의 청황종(淸黃鍾)과 다섯번째 구절의 청황종과 일곱번째 구절의 청황종을 모두 그냥 황종이라고 한 것은 의심할 만하다. 만일 기피하는 것이 있어서 변통(變通)한 것이라고 한다면, 마땅히 본율의 정성(正聲)을 피해야할 것인데, 지금 모두 피하지 않았고, 오직 청성만을 피하였는데, 아마도 이런 이치는 없을 것이다. 아마도 옮겨 쓸 때 잘못된 것이 아닌가 싶어서 다른 궁의 예에 의거하여 개정하고, 그 설을 이처럼 기록하여 훗날 장악원의 율서(律書)가 교감되기를 기다린다.”(『省齋集』 別集, 卷4, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, 國朝雅樂定律十五章, “【...○今『五禮儀』, 載此全譜, 而諸宮淸大呂, 皆混作汰, 送來鍾宮第二句淸黃鍾, 第五句淸黃鍾, 第七句淸黃鍾, 皆只作黃可疑. 若謂有忌避而變通焉, 則當避本律正聲, 而今皆不避, 獨於淸聲而避之, 恐無是理. 竊意其或出傳寫之誤, 並依他宮例改正, 而識其說如此, 以俟異日得樂院律書校勘】”)

136) 『國朝五禮序例』, 卷1, 6b, 「雅部樂章」.

137) 『세종실록악보』와 『악학궤범』에도 노랫말과 선율이 따로 수록되어 있다.([악보 5] 참조)

138) 게다가 유종교는 본인이 수록한 제사아악의 선율을 차용하여 서사에서 연주하는 현가를 지었다. 이것으로 볼 때 그는 「현가궤범」을 집필할 때 본인의 악보가 전례서의 악보와 다르다는 점을 인지하지 못했던 것으로 보이며, 이는 당대의 음악에 대한 실제적인 이해가 부족했음을 시사한다. 만약 유종교가 제사아악의 선율을 바로 알고 있는 상태에서 그 음악을 2구가 짝을 이루는 방식으로 기보했다면, 노랫말 제1구와 선율 제1구를 묶어서 제1연 내구에 적고, 노랫말 제2구와 선율 제2구를 묶어서 제1연 외구에 적고, 노랫말 제3구와 선율 제3구를 묶어서 제2연 내구에 적고, 노랫말 제4구와 선율 제4구를 묶어서 제2연 외구에 적고, 노랫말 제5구와 선율 제5구를 묶어서 제3연 내구에 적고, 노랫말 제6구와 선율 제6구를 묶어서 제3연 외구에 적고, 노랫말 제7구와 선율 제7구를 묶어서 제4연 내구에 적고, 노랫말 제8구와 선율 제8구를 묶어서 제4연 외구에 적었을 것이기 때문이다.

<p>有<small>坤厚載物其大無外立我蒸民萬世永賴</small>明進<small>饌雍</small></p>	<p>社稷迎神順安<small>林鍾宮製賓宮奠幣肅安宮○</small></p>	<p>應鍾宮<small>應夷絃決汰決夷絃無夷仲決夷絃應汰應夷汰應無夷應決汰應夷絃夷決汰應</small></p>		<p>應夷絃決<small>①</small></p>
<p>有<small>坤厚載物其大無外立我蒸民萬世永賴</small>明進<small>饌雍</small></p>	<p>社稷迎神順安<small>林鍾宮製賓宮奠幣肅安宮○</small></p>	<p>應鍾宮<small>應夷絃決汰決夷絃無夷仲決夷絃應汰應夷汰應無夷應決汰應夷絃夷決汰應</small></p>	<p>⇒</p>	<p>應夷絃決<small>②</small></p>
<p>有<small>坤厚載物其大無外立我蒸民萬世永賴</small>明進<small>饌雍</small></p>	<p>社稷迎神順安<small>林鍾宮製賓宮奠幣肅安宮○</small></p>	<p>應鍾宮<small>應夷絃決汰決夷絃無夷仲決夷絃應汰應夷汰應無夷應決汰應夷絃夷決汰應</small></p>	<p>⇒</p>	<p>應夷絃決<small>③</small></p>
<p>有<small>坤厚載物其大無外立我蒸民萬世永賴</small>明進<small>饌雍</small></p>	<p>社稷迎神順安<small>林鍾宮製賓宮奠幣肅安宮○</small></p>	<p>應鍾宮<small>應夷絃決汰決夷絃無夷仲決夷絃應汰應夷汰應無夷應決汰應夷絃夷決汰應</small></p>	<p>⇒</p>	<p>應夷絃決<small>④</small></p>
<p>有<small>坤厚載物其大無外立我蒸民萬世永賴</small>明進<small>饌雍</small></p>	<p>社稷迎神順安<small>林鍾宮製賓宮奠幣肅安宮○</small></p>	<p>應鍾宮<small>應夷絃決汰決夷絃無夷仲決夷絃應汰應夷汰應無夷應決汰應夷絃夷決汰應</small></p>	<p>⇒</p>	<p>應夷絃決<small>⑤</small></p>
<p>有<small>坤厚載物其大無外立我蒸民萬世永賴</small>明進<small>饌雍</small></p>	<p>社稷迎神順安<small>林鍾宮製賓宮奠幣肅安宮○</small></p>	<p>應鍾宮<small>應夷絃決汰決夷絃無夷仲決夷絃應汰應夷汰應無夷應決汰應夷絃夷決汰應</small></p>	<p>⇒</p>	<p>應夷絃決<small>⑥</small></p>
<p>有<small>坤厚載物其大無外立我蒸民萬世永賴</small>明進<small>饌雍</small></p>	<p>社稷迎神順安<small>林鍾宮製賓宮奠幣肅安宮○</small></p>	<p>應鍾宮<small>應夷絃決汰決夷絃無夷仲決夷絃應汰應夷汰應無夷應決汰應夷絃夷決汰應</small></p>	<p>⇒</p>	<p>應夷絃決<small>⑦</small></p>
<p>有<small>坤厚載物其大無外立我蒸民萬世永賴</small>明進<small>饌雍</small></p>	<p>社稷迎神順安<small>林鍾宮製賓宮奠幣肅安宮○</small></p>	<p>應鍾宮<small>應夷絃決汰決夷絃無夷仲決夷絃應汰應夷汰應無夷應決汰應夷絃夷決汰應</small></p>	<p>⇒</p>	<p>應夷絃決<small>⑧</small></p>

유중교는 4성 1구, 총 8구로 이뤄진 악곡의 악보를 볼 때, 사언율시의 격률을 도입하여 해석했다. 이러한 사실은 유중교가 세종조 제사아악을 찬탄하며 지은 시와 그 선율에 대한 설명을 함께 기록한 ‘세종대왕아악보송(世宗大王雅樂譜頌)’¹³⁹⁾을 통해 알 수 있다.

– 54 –

다음 [악보 7]은 유중교가 ‘세종대왕아악보송’에 부기한 세종조 제사아악 보인다.

[악보 7] 『성재집』 권39 수록 ‘세종대왕아악보송’ 중 세종조 제사아악보

②	宮羽商宮。	宮羽徵角。	①	제1연
④	宮變羽宮角。	商角羽徵。	③	제2연
⑥	商宮羽徵。	宮變羽徵變角。	⑤	제3연
⑧	羽角商宮。	羽徵宮商。	⑦	제4연

유중교는 위의 [악보 7]에서 ①과 ②의 2구를 짝지어 제1연[首聯]이라 하고 ①은 내구(內句), ②는 외구(外句)라 하였다. ③과 ④의 2구는 제2연이라 하고 ③은 내구, ④는 외구라 하였다. ⑤와 ⑥의 2구는 제3연이라 하고 ⑤는 내구, ⑥은 외구라 하였다. ⑦과 ⑧의 2구는 제4연이라 하고 ⑦은 내구, ⑧은 외구라 하였다. 유중교는 1구 4성, 총 8구 32성으로 이뤄진 세종조 제사아악의 선율을 사언율시의 형식에 대입하여 4연 8구로 해석하고자 한 것이다.

‘세종대왕아악보송’ 중 세종조 제사아악에 대한 유중교의 송(頌)과 설명을 살펴보면 다음과 같다.

유중교는 제1연¹⁴⁰⁾에 대해서 “2구는 모두 군성(君聲)으로 시작”한다고 했

는데, 이것은 내구와 외구의 첫 성(聲)인 궁(宮)이 오상(五象) 중 임금을 뜻하기 때문이다. 제1연의 내구([악보 7]의 ①)에 대해서도 “내구의 첫 성(聲)이 특히 높다”고 하여 임금을 뜻하는 궁(宮)이 가장 존귀한 위치임을 표현했다. 제1연의 외구([악보 7]의 ②) 또한 마찬가지로 4성 중 첫 성과 네 번째 성이 모두 임금을 뜻하는 궁이기 때문에 “임금된 사람이 만물의 처음과 끝이 되는 모습을 드러낸다”고 해석했다.

제1연의 내구([악보 7]의 ①)는 ‘宮-羽-徵-角’로 구성되는데, 宮 이후의 3성은 제일 음높이가 높은 羽에서 徵를 거쳐 角으로 순차적으로 하행하는 선율이다. 제1연의 외구([악보 7]의 ②)는 ‘宮-羽-商-宮’로 구성되는데, 이 역시 宮 이후의 3성은 제일 음높이가 높은 羽에서 商을 거쳐 宮으로 하행한다. 이러한 선율 진행에 대해 유중교는 “그 뒤의 모든 성(聲)이 밖[外]에서 따르며 나란히 순서에 맞추어 메아리처럼 호응”한다고 표현했는데, 이는 유중교가 宮을 안[內]으로 보고, 宮에서 멀리 떨어진 쪽 즉, 음높이가 높은 성(聲)을 밖[外]으로 보고 있기 때문이다.

이렇듯 유중교는 7성을 內·外로 구분하고 있으며, 7성 중 宮·商·角·變徵를 ‘內’로 보았고, 徵·羽·變宮을 ‘外’로 보았다.([표 9] 참조)¹⁴¹⁾

[표 9] 7성의 내·외 구분

內				外		
宮	商	角	變徵	徵	羽	變宮

140) “천왕이 바른 자리에 있으니 온 세상 모든 것들이 다 모여드네. - 이는 악장의 제1연[首聯] 2구를 송한 것이다. 2구는 모두 군성(君聲)으로 시작하며, 그 뒤의 모든 성(聲)은 밖[外]에서 따르며 나란히 순서에 맞추어 메아리처럼 호응하는 것이, 달려와 조회하는 듯한 모습이 있다. ①내구(內句)의 첫 성(聲)은 특히 높아서, 임금된 사람이 모든 것의 맨 앞에 나오는 덕을 나타낸다. ②외구(外句)는 시작과 맺음이 같은 성(聲)인데, 또한 임금된 사람이 만물의 처음과 끝이 되는 모습을 드러낸다.” (『省齋集』, 卷39, 48, 「柯下散筆」, ‘世宗大王雅樂譜頌’, “臣重教頌曰: 天王正位, 九有輻湊。【此頌樂章首聯二句也。二句皆以君聲起之, 而下諸聲從外比次響應, 有奔走來朝之象也。內句首聲特尊, 見王者首出庶物之德。外句起結同聲, 又以著王者始終萬物之象也】”)

141) 이것은 필자가 ‘세종대왕아악보송’ 분석을 통해 파악한 것이다.

유중교는 제2연¹⁴²⁾에 대해서 내구([악보 7]의 ③)의 위 2성[商-角]과 아래 2성[羽-徵]이 나란히 순서에 맞추어 서로 호응하고, 외구([악보 7]의 ③)의 위 2성[變宮-羽]과 아래 2성[宮-角]이 나란히 순서에 맞추어 서로 호응한다고 보았다. 商, 角은 ‘內’이고 羽, 徵는 ‘外’이므로 내외(內外)가 서로 호응하고, 變宮, 羽은 ‘外’이고 宮, 角은 ‘內’이므로 역시 내외가 서로 호응하기 때문이다. 이러한 호응 관계는 제3연¹⁴³⁾에서도 동일하게 나타난다.

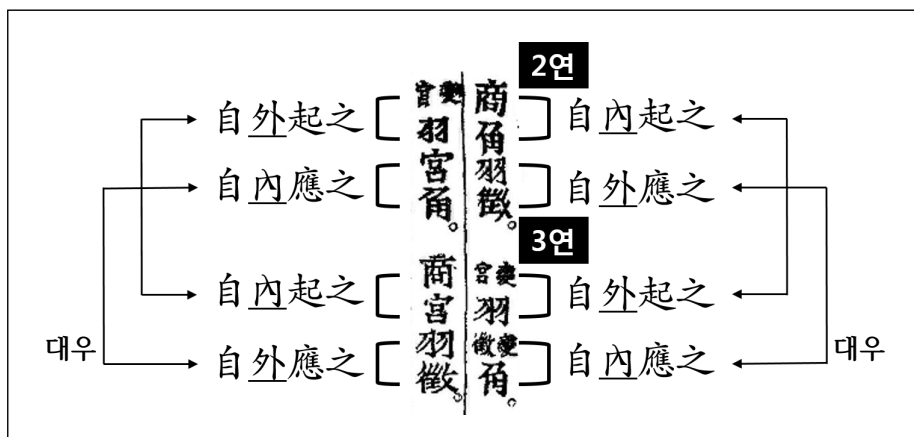
또한 유중교는 제2연을 상련(上聯), 제3연을 하련(下聯)이라 하여 위아래 두 연이 대우(對偶)¹⁴⁴⁾를 이룬 것으로 보았다. 제2연과 제3연의 호응 관계를 그림으로 정리하면 다음 [도판 2]와 같다.

142) “두 마리 봉새가 서로 날갯짓하네. - 이는 제2연의 2구를 송한 것이다. ③내구의 위 2성(聲)과 아래의 2성, ④외구의 위 2성과 아래의 2성이 나란히 순서에 맞추어 서로 호응하여 거듭거듭 상대하여 끌어안는 것이 지극히 성실하게 사귀는 모습이 있다. 인륜(人倫)으로서 말하자면 부부가 동화하고, 벗이 사귀는 것이 모두 이 같은 것에 해당한다. 왕도로서 말하자면 악이 생겨난 원인이다. ④외구의 위 2성은 나란히 이어지는 성(聲)으로 순서를 매기고 아래의 2성은 1성을 건너 순서를 매긴 것은, 7성 내에서 제3성인 각(角)이 백성이고 근본이므로 ③내구에서는 상(商), 각(角) 순으로 하고 ④외구에서는 궁(宮), 각(角) 순으로 하여 모두 각(角) 끝의 3성을 버리지 않은 것이다. 우(羽)는 사물이고 중요하므로 ③내구는 우(羽), 치(徵) 순으로 했고, ④외구는 변궁(變宮), 우(羽) 순으로 했으니, 모두 우(羽)를 버리지 않은 것이기에, 뜻이 없을 수 없다. -” (『省齋集』, 卷39, 48, 「柯下散筆」, ‘世宗大王雅樂譜頌’, “雙鳳交翼。【此頌第二聯二句也。內句上二聲與下二聲，外句上二聲與下二聲，比次相應，重重對抱，有至誠交孚之象。以人倫言，則夫婦和同，朋友交際，皆當如是。而以王道言，則樂之所由生也。○外句上二聲比聲爲次，下二聲隔一聲爲次者，七聲內首三聲，角爲民而爲本，故內句以商角爲次，外句以宮角爲次，皆不捨乎角尾三聲。羽爲物而爲重，故內句以羽徵爲次，外句以變宮羽爲次，皆不捨乎羽，或不爲無意也】”)

143) “뭇 용들이 머리를 모으네. - 이는 제3연의 2구를 송한 것이다. ⑤내구의 변궁(變宮)은 우(羽)에 대해, 변치(變徵)는 각(角)에 대해, ⑥외구의 상(商)은 궁(宮)에 대해, 우(羽)는 치(徵)에 대해, 모두 머리를 돌려 근본으로 돌아가며, 또한 함께 하나의 근본으로 돌아가는 형세가 있다. 인륜으로서 말하자면 아들이 부모를 잊지 않으며, 형제간에 순서가 있는 것이 모두 이 같은 것에 해당된다. 왕도로서 말하자면 예가 생겨난 원인이다.” (같은 곳, “羣龍聚首。【此頌第三聯二句也。內句變宮之於羽，變徵之於角，外句商之於宮，羽之於徵，皆回首反本，而又有同歸一本之勢。以人倫言，則子不忘親，弟兄比序，皆當如是。而以王道言，則禮之所以作也。...】”)

144) 대우(對偶)는 근체시의 격률을 이루는 한 형식으로서, 시의 구(句) 또는 연(聯) 사이의 상대적인 관계를 뜻한다. 의미상의 대우, 평측상의 대우 등 다양한 방식으로 대우를 이룰 수 있다. 김기창 외, 앞의 책, 82쪽.

[도판 2] 세종조 제사아악 제2연·제3연 선율의 대우(對偶) 관계



제2연의 내구 위 2성 商, 角은 안으로부터 일어나고[自內起之], 아래 2성 羽, 徵는 밖에서부터 호응하며[自外應之], 외구 위 2성 變宮, 羽는 밖에서부터 일어나고[自外起之], 아래 2성 宮, 角은 안으로부터 응한다[自內應之].¹⁴⁵⁾

이때 ‘안으로부터 일어난다는 것[自內起之]’은 7성의 內에 속하는 宮·商·角·變徵 중 2성이 낮은 음에서 높은 음으로 진행하며 1구의 선율이 시작되는 것을 뜻하고, “밖에서부터 호응한다는 것[自外應之]”은 7성의 外에 속하는 徵·羽·變宮 중 2성이 높은 음에서 낮은 음으로 진행하며 1구의 선율을 맺는 것을 뜻한다. “밖에서부터 일어난다는 것[自外起之]”은 7성의 外에 속하는 徵·羽·變宮 중 2성이 높은 음에서 낮은 음으로 진행하며 1구의 선율을 시작하는 것을 뜻하고, “안으로부터 응한다는 것[自內應之]”은 7성의 內에 속하는 宮·商·角·變徵 중 2성이 낮은 음에서 높은 음으로 진행하며 맺는 것을 뜻한다.

즉, “안으로부터[自內]”는 7성의 內에 속하는 宮·商·角·變徵 중 2성의 관계가 낮은 음에서 높은 음으로 상행 진행하는 것이고, “밖에서부터[自外]”는 7성의 外에 속하는 徵·羽·變宮 중 2성이 높은 음에서 낮은 음으로 하행 진행하는 것이다. 또한 ‘起之’는 1구의 선율을 시작하는 2성을 뜻하고, ‘應之’는 1구의 선율을 맺는 2성을 뜻한다.

145) 같은 곳, “【...○通上聯言, 則上聯內句上二聲自內起之, 而下二聲自外應之; 外句上二聲自外起之, 而下二聲自內應之. ...】”

위의 내용을 토대로 하여 [도판 2]를 보면, 제2연의 내구 위 2성과 아래 2성이 대구를 이루고, 외구 위 2성과 아래 2성이 대구를 이룬 것을 알 수 있다. 또한 제2연 내구의 위 2성과 외구 위 2성은 모두 ‘起之’이지만 내구는 ‘自內’, 외구는 ‘自外’로 대구를 이룸을 알 수 있다. 제2연 내구의 아래 2성과 외구의 아래 2성 또한 대구를 이룬다. 이렇듯 제2연의 내구와 외구는 상하(上下), 내외(內外) 모두 대구를 이루는 관계에 있다.

제3연의 내구 위 2성은 밖에서부터 일어나고[自外起之], 아래의 2성은 안으로부터 호응하며[自內應之], 외구 위 2성은 안에서부터 일어나고[自內起之], 아래 2성은 밖으로부터 호응한다[自外應之].¹⁴⁶⁾ 이러한 제3연의 구성은 제2연과 완전한 대구를 이룬 것이다.¹⁴⁷⁾

시의 격률에서는 이러한 관계를 ‘대우(對偶)’¹⁴⁸⁾라고 한다. 특히 근체시 중 율시(律詩)는 제3, 4구인 함련(領聯), 즉 제2연과, 제5, 6구인 경련(頸聯), 즉 제3연에서 반드시 대우법(對偶法)을 써야한다. 유종교가 세종조 제사아악을 읽는 방식대로 제2연과 제3을 보면, 상술한 것처럼 제2연과 제3

146) 같은 곳, “【...下聯內句上二聲自外起之, 而下二聲自內應之; 外句上二聲自內起之, 而下二聲自外應之...】”

147) 제4연의 내구와 외구에 대해서는 다음과 같이 송했다.

“대동(大同)하여 치우침이 없네. - 이는 제4연의 ⑦내구를 송한 것이다. 4성이 엇갈려 짝하는 것은 제2연과 같은 법도이다. 다만 제2연의 내구의 궁(宮) 1성은 마주하여 끌어안는 것 밖에 있고[*역자주: 商, 角, 羽, 徵 4성으로 구성되어 5성 중 宮이 포함되지 않음을 뜻한다], 외구 위아래의 2성은 너무 넓거나 좁아서 끝내 충분히 가지런하지 못한 흠이 있었다[*역자주: 외구 첫 2성이 變宮, 羽이기 때문에 두 성의 간격이 좁음을 뜻한다]. (제4연 내구의) 4성을 미루어보면 오로지 정성(正聲)만으로 순서를 매겨 머리와 꼬리가 가지런하게 끝나서[*역자주: 羽, 角, 宮, 商의 4성으로 구성], 마주하는 것이 극히 고르고 알맞아서, 서쪽에서나 동쪽에서나 복종하지 않으려 생각하는 이가 아무도 없으며, 치우침도 없고 기울어짐도 없이 왕의 의리를 따르는 모습이다[*역자주: 외구 첫 2성이 變宮, 羽이기 때문에 두 성의 간격이 좁음을 뜻한다].” (같은 곳, “大同無偏。【此頌第四聯內句也。四聲交配, 與第二聯同法, 但第二聯內句宮一聲在對抱之外, 外句上下二聲濶狹, 終欠十分齊整。推此四聲, 全用正聲爲次, 而首尾齊到, 做對極均敵, 有自西自東, 無思不服, 無偏無陂, 遵王之義之象也】”)

“돌아감에 극이 있네. - 이는 제4연의 ⑧외구를 송한 것이다. 4성이 순서대로 늘어서 근본에 이르는 것은 제3연과 같은 뜻이다. 다만 곧게 늘어서 한 줄을 이루며 宮에서 끝나쳐서, 극으로 돌아가는 모습이 된다.” (같은 곳, “歸其有極。【此頌第四聯外句也。四聲比次及本, 與第三聯一意, 但直列成一行, 而又終條理於宮, 所以爲歸極之象也】”)

148) 각주 144) 참조.

연은 각각 대우를 이루는 선율로 구성되어 있고, 제2연과 제3연 또한 서로 완벽히 대우를 이룬다.

이렇듯 유중교는 시의 격률에서 내구와 외구의 개념뿐 아니라 대우 개념도 차용하여 아악의 해석에 적용하였다. 그리고 시의 격률에 그 음악이 부합하자, “우리 세종대왕께서는 음악의 음률에 밝으셔서 십이율을 써서 선궁(旋宮)하고 균(均)을 세우셨는데, 진실로 옛날의 법제에 부합하였다”¹⁴⁹⁾며 그 음악을 찬탄했다.

이상에서 살펴본 바와 같이 유중교는 세종조 제사아악 <국조아악정률> 15장을 해석함에 있어 근체시(近體詩)의 격률(格律)을 도입하여 내구·외구의 개념과 대우법을 대입하는 독창적 방법을 쓰고 있다.

결과적으로 유중교의 해석법에 따라 연주되는 아악의 선율은 실제 음악과 다르기 때문에 이는 명백한 오류이다. 그러나 유중교의 방식에 따라 <국조아악정률> 15장 중 황종궁의 선율을 해석하면 공교롭게도 시의 격률에 거의 들어맞는다.¹⁵⁰⁾ 따라서 유중교의 방식은 시의 격률을 아악에 도입한 독창적인 해석 방식이라고 할 수 있다.

3) 유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)의 제시

유중교는 기존 악장을 응용하여 서사(書社)에서 거문고나 금을 연주하며 노래할 때 사용할 곡조를 만드는 법을 제시했는데, 이를 ‘유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)’이라 표현했다. 유궁(儒宮)은 ‘유학(儒學)을 공부하는 집’이란 뜻으로, 성균관, 향교, 서원 등이 이에 해당한다.¹⁵¹⁾ 화서학파의 경우,

149) 『省齋集』, 卷39, 48, 「柯下散筆」, ‘世宗大王雅樂譜頌’, “我世宗大王明於樂律, 用十二律, 旋宮立均, 允合古制。”

150) 이 때문에 유중교는 더더욱 자신이 실제 음악과 다른 방식으로 음악을 실연(實演)하고 있다는 것을 몰랐을 것으로 보인다. 다만 이와 같은 방식이 송신악에는 적용되지 않았다. 송신악도 격률을 토대로 분석하려 했으나 이내 이루지 못한 유중교는 이를 후학이 밝혀주기를 바랐다. “12장 외에도 송신악(送神樂) 3장이 있는데, 그 음률의 법도는 아직 자세하게 연구하지 못하였다.”(『省齋集』, 卷39, 48, 「柯下散筆」, ‘世宗大王雅樂譜頌’, “【十二章外, 又有送神樂三章, 而其律法今姑未及細究】”) “지혜로운 이가 결말을 맺어주기를 기다린다.”(『省齋集』, 卷39, 49, 「柯下散筆」, ‘世宗大王雅樂譜頌’, “【...以俟知者質焉】”)

151) 하영희 외, 『옛편지 낱말사전: 선인들의 간찰 읽기』(파주: 돌베개, 2011), 411쪽.

‘서사(書社)’가 유공의 공간이었다.¹⁵²⁾

유중교는 <국조아악정률> 황종궁의 선율을 유공현자차조법의 기초 선율로 썼다. 본 항에서는 <소학제사>와 <육군자화상찬>, <자양금>의 음악구조를 분석함으로써 유공현가차조법이 어떤 법칙인지 밝히고자 한다.

(1) <소학제사>와 <육군자화상찬>

유중교는 주자가 지은 「소학제사(小學題辭)」¹⁵³⁾와 「육선생화상찬(六先生畫像贊)」¹⁵⁴⁾에 <국조아악정률>, 즉 세종조 제사아악의 황종궁(黃鍾宮) 선율을 써서 현가 <소학제사(小學題辭)>와 <육군자화상찬(六君子畫像贊)>을 지었다. 그리고 서사의 생도들이 아침저녁으로 금(琴)을 연주하며 이 곡들을 노래하게 했다.¹⁵⁵⁾

<소학제사>는 총 10장으로, 제1~6장은 4언 4구이고, 제7~10장은 4언 8구이다. <국조아악정률> 황종궁의 선율은 총 32성으로 4언 8구이다.

<소학제사>의 제1~6장은 각각 4언 4구이어서 <소학제사> 1장은 <국조아악정률> 황종궁의 절반 길이에 해당한다. 이에 유중교는 자신의 독보 방식에 따라 <국조아악정률>의 제1연과 제4연의 선율만을 취하여 <소학제사>의 선율로 지었다.([악보 7]의 ①, ②, ⑦, ⑧에 해당)

<국조아악정률> 황종궁의 총 4언 중 제1연과 제4연의 선율을 쓴 까닭은, 제1연과 제4연의 선율이 정음(正音), 즉, 變徵와 變宮을 뺀 5성, 즉 宮·

152) 서사(書社)에 대한 상세 설명은 제5장 제1절 제1항 “서사의례(書社儀禮)” 참조.

153) 주자가 『소학』을 편찬하고 권두에 붙인 글로서, 『소학』을 짓게 된 연유와 어린 아이가 가장 기본적으로 힘써야 할 원칙 등을 제시한 것이다. <한국고전용어사전> “소학제사” 참고.

154) 주자가 북송(北宋)의 여섯 명의 거유(巨儒)인 염계(濂溪) 주돈이(周敦頤), 명도(明道) 정호(程顥), 이천(伊川) 정이(程頤), 강절(康節) 소옹(邵雍), 횡거(橫渠) 장재(張載), 속수(涑水) 사마광(司馬光)의 화상에 찬(贊)을 붙인 것이다. <한국고전종합DB> “육선생화상찬” 참고.

155) 『省齋集』別集, 卷4, 22, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, 書社絃歌恒用二篇, “竊考古學宮, 用韻語教人, 盖以聲氣感發人也。伊川先生嘗欲作詩, 令小子朝夕歌之, 朱子作『小學』書, 別爲辭十章題卷首, 皆有深意也。今擬用「小學題辭」, 並朱子所撰「六君子贊」, 令社徒朝夕鼓琴而歌之, 一以見所學之意趣, 一以養秉彝好德之良心, 或不無小助也。聲律且借樂府定律首章黃鍾宮調。”

商·角·徵·羽만으로 이루어졌기 때문이다. 이에 대해 유증교는 “임금[君], 신하[臣], 백성[民], 일[事], 물건[物]이 이미 다 갖추어져 있어서 스스로 한 조(調)를 이루었다”고 해석했다. 즉, 제1연과 제4연은 오상(五象)을 모두 갖추었기에 이 부분을 빌려 쓴 것이다.¹⁵⁶⁾

<소학제사> 제7~10장은 4언 8구이기 때문에 각 장은 4언 8구인 <국조아악정률> 황종궁의 선율과 길이가 동일하다. 이에 제7~10장에는 <국조아악정률> 황종궁의 선율을 그대로 붙여서 지었다.

이와 같은 방식으로 구성한 <소학제사> 10장 중 제1장과 제10장의 선율을 보이면 다음 [악보 8]과 같다.¹⁵⁷⁾

[악보 8] <소학제사(小學題辭)> 제1장과 제10장

제1장



제10장



<육군자화상찬>은 총 6장이고, 각 장은 모두 4언 8구로 되어 있다. 따라서 <육군자화상찬> 각 장의 길이 또한 <국조아악정률> 황종궁의 선율과 길

156) 『省齋集』別集, 卷4, 24, 「絃歌軌範」, 第3, ‘樂章’, 書社絃歌恒用二篇, “【四章用黃鍾宮全調, 六章只用首八聲尾八聲爲調。盖首尾十六聲, 專用正五音, 君臣民事物已咸備焉, 自可以成一調也】”

157) 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 현가(유증교作) 악보” 참조.

이가 동일하기 때문에 각 장에 <국조아악정률> 황종궁의 선율을 그대로 붙여서 지었다. <육군자화상찬> 6장 중 제1장의 선율을 보이면 다음 [악보 9]와 같다.¹⁵⁸⁾

[악보 9] <육군자화상찬(六君子畫像贊)> 제1장

제1장 [濂溪先生]

道喪千載聖遠言湮不有先覺孰開我人
黃南林姑黃南太黃姑南林應南黃姑
書不盡言圖不盡意風月無邊庭草交翠
應南蕤姑太黃南林南林黃太南姑太黃

(2) <자양금조후사>

<자양금조후사(紫陽琴調候詞)>는 유중교가 지은 시에 선율을 붙인 현가이다.¹⁵⁹⁾ 유중교는 열두 달에 맞춰서 매달 초하룻날 직접 금[자양금]을 연주하며 현가를 노래할 목적으로 <자양금조후사> 13편을 지었다.¹⁶⁰⁾

<자양금조후사> 선율에는 <국조아악정률> 15장 중 12장의 선율을 차용했다.¹⁶¹⁾ 열두 달의 궁을 월별로 달리 쓰는 수월용률법(隨月用律法)을 적용

158) 위와 같음.

159) 유중교는 <자양금조후사>의 내용에 대해 다음과 같이 설명했다. “옛날 악가(樂家)에게는 1년 12달을 가지고 선궁(旋宮)의 규칙을 기후와 조율하는 방법이 있었다. 지금 대략 가사를 지어서 12달에 짝지운다. 각각 4운 8구이고 여름에는 중앙의 한 절을 덧붙여서 모두 열세 장이다. 장의 첫 두 구는 모두 율呂(律呂)가 기후에 조응하는 절목을 세우고, 다음 네 구는 음과 양의 성장과 소멸의 기틀과 천지만물의 변화 그리고 군왕이 행한 정령(政令, 정책과 법령)의 방략을 표현하였으며, 마지막 두 구에는 군자가 덕을 증진하고 업을 닦으며 세상에 나아가서 행하거나 물러나서 숨는 요체를 실었다.” 『省齋集』, 卷1, 「詞」, ‘紫陽琴調候詞’, “古樂家有十二月旋宮調候之法。今畧製詞配月。各四聲八句, 夏季加中央一節, 摠十三章。章首二句, 皆紀律呂應候之節。次四句, 見陰陽消長之機, 天地百物之變, 王者政令之略。結二句, 寓君子進修行藏之要。”

160) 같은 곳, “每月朝按本月律, 鼓琴爲節而歌之。【中央節用立秋前十八日。...】”

하여, <자양금조후사>의 자월(子月, 11월)은 황종궁, 축월(丑月, 12월)은 대려궁, 인월(寅月, 1월)은 태주궁, 묘월(卯月, 2월)은 협종궁, 진월(辰月, 3월)은 고선궁, 사월(巳月, 4월)은 중려궁, 오월(午月, 5월)은 유빈궁, 미월(未月, 6월)은 임종궁을 연주하고, 신월(申月, 7월)은 이척궁, 유월(酉月, 8월)은 남려궁, 술월(戌月, 9월)은 무역, 해월(亥月, 10월)은 응종궁의 선율을 엮었다. 주나라 예법에 따라 중앙절(中央節)¹⁶²⁾에는 11월과 같은 황종궁조의 선율을 쓰지만 자양금의 궁현 1줄에서만 연주하도록 했다.¹⁶³⁾

유종교가 <자양금조후사>에 수월용률법을 적용한 것은 주자가 옛날 금을 연주하던 집안에는 조후(調候)하는 법도가 있었다고 말했기 때문이다. 그러나 주자는 그 법제를 자세히 적지는 않았는데,¹⁶⁴⁾ 유종교는 세종조 제사아악의 15장 중 12장을 보고 이를 자양금의 조후(調候)¹⁶⁵⁾에 차용하였다.

<자양금조후사> 13편 중 자월(子月)~인월(寅月)의 3편을 보이면 다음 [악보 10]과 같다.¹⁶⁶⁾

이상에서 살펴본 바와 같이, 유궁현가차조법은 <국조아악정률> 15장 즉, 세종조 제사아악의 선율을 써서 서사에서 쓰는 현가를 짓는 방법을 뜻한다. 유종교가 유궁현가차조법의 기초 선율로 세종조 제사아악을 차용했던 이유는 일차적으로 그 선율이 4성 1구으로 되어 있어 4언 1구의 한시에 선율이 부합했기 때문으로 보인다. 아울러 유종교는 세종조 제사아악에 시의 격률을 도입하여 분석한 뒤 그 음악적, 관념적 구조에 대해 찬미하였고, 음률의

161) 『省齋集』 別集, 卷3, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律調候圖’, “今伏讀<御定十二樂章>, 愛玩尊奉之不足, 依律分配十二月, 每月朔日, 鼓琴奏其聲以樂之。”

162) 유종교는 중앙절(中央節)을 입추(立秋) 18일 전이라 하였다. 입추는 양력으로 8월 8일 무렵이므로 중앙절은 양력으로 7월 21일 무렵이 된다. 『省齋集』, 卷1, 「詞」, ‘紫陽琴調候詞’, “【中央節用立秋前十八日。○按「月令」, 於中央節, 言“律中黃鍾之宮”, 蓋特尊之也。今諸調皆分布七絃取聲, 惟中央節與建子月同調, 特就宮一絃, 分徵按律以別之】固知辭凡聲澁, 無足入格, 然燕居無事, 有以自適, 其於仰觀俯察, 感古傷今, 對時檢身之意, 或不無少助云。”

163) 자양금의 연주법에 대해서는 제4장 “유종교의 금론(琴論)”에서 상술하겠다.

164) 『省齋集』 別集, 卷3, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律調候圖’, “朱子常說古琴家有調候之法, 而不詳著其制。”

165) 조후란 1년 12달을 가지고 선궁(旋宮)의 규칙을 기후와 조율하는 방법을 뜻한다. 『省齋集』, 卷1, 「詞」, ‘紫陽琴調候詞’, “古樂家有十二月旋宮調候之法。”

166) 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 현가(유종교作) 악보” 참조.

법도와 윤리가 지극히 순정(純正)하여 세종조 제사아악이 풍·아 12편보다 낫다고 평가했다. 이러한 까닭에 세종조 제사아악을 차용하여 이를 토대로 유궁의 현가를 지은 것이다.

[악보 10] <자양금조후사(紫陽琴調候詞)> 자월(子月)~인월(寅月)

[子月]

律中黃鍾初陽鼎新混而闢兮萬戶千門
禮起汙尊樂始大音君子存養立天地心

[丑月]

律中大呂剛浸而長大土牛送寒陽鳥北鄉
王飭國典民計田功君子莅衆教思無窮

[寅月]

律中太簇孟陬是貞天氣下降地氣上騰
適人振鐸大驚于國君子正德親賢遠慝

2. 시가(詩歌)의 새로운 율격(律格)

앞서 살펴보았듯이 유중교는 4언 1구로 된 한시나 찬(讚)을 노랫말로 하여 현가를 지어 부를 때에는 세종조 제사아악 선율을 차용한 ‘유궁현가차조법’을 썼다. 그러나 체제가 서로 다른 다양한 시들에 선율을 엮어 부를 때에는 ‘시율(詩律)의 새로운 격식’¹⁶⁷⁾을 만들어 썼다.¹⁶⁸⁾ 여기서 ‘시율’이란 시의 ‘율격(律格)’과 같은 말이다.

시율, 율격은 본래 ‘한시(漢詩)를 구성할 때 언어와 음률을 음악적으로 이용하는 격식’¹⁶⁹⁾을 뜻한다. 유중교는 본래의 개념에서 확장하여 시의 선율을 구성하는 방식, 또는 시가(詩歌)의 선율 형식을 뜻하는 용어로서 ‘시율’ 또는 ‘율격’을 사용했다. 그리고 자신이 만든 새로운 율격을 써서 다양한 체제의 시에 선율을 붙여 시가(詩歌), 즉 현가(絃歌)를 만들었다.

본 절에서는 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 부(賦), 동요(東謠) 등¹⁷⁰⁾에 유중교가 붙인 선율을 분석하여, 시의 체제에 따른 시가의 선율 형식을 밝히고, 각 율격의 관계에 대해 논하고자 한다. 이를 통해 유중교가 고안한 독창적인 시가 작곡법, 즉 현가 작곡법이 드러날 것이다.

1) 율시(律詩)의 율격

율시(律詩)는 1편(篇)이 8구(句)이며, 두 구절이 짝을 지어 1연(聯)을 이루므로 4연으로 구성된다.¹⁷¹⁾ 율시는 근체시¹⁷²⁾ 중 격률을 가장 엄격하게 적

167) 유중교는 이를 ‘시율신격(詩律新格)’이라 표현하고, 해당 부분의 제목으로 썼다.

168) 이 시율의 새로운 격식은 당대(當代)의 시영(詩詠) 또는 시창(詩唱) 방법을 기반으로 한 것이라 더욱 주목된다. (『省齋集』別集, 卷4, 28, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, “...今因詞人吟咏之常格, 略加櫟括, 新定琴律一則, 閒居得近體可歌者, 輒依此鼓琴爲節而歌之. ...”)

169) 시의 격률(格律)이라고도 한다. 근체시에서 지켜야 할 격률에는 평측, 압운(押韻, 또는 운각(韻脚)), 대우(對偶, 또는 조구(造句)) 등 세 가지가 있다.

170) 유중교는 「현가계법」에서 율시(律詩)를 사운(四韻)이라고도 지칭했고, 배율(排律)은 장편(長篇), 사(詞)는 장단구사(長短句詞)라고 불렀다. 본고에서는 일반적인 명칭인 율시, 배율, 사를 사용하겠다. 유중교의 글을 번역할 때에는 유중교가 기록한 명칭을 그대로 쓰되, 해당 명칭 옆에 []를 써서 일반적인 명칭을 병기하겠다.

171) 율시의 명칭은 ‘일정한 격률(格律)에 의거하여 쓰인 시’라는 뜻이다. 다른 말로 사운시(四韻詩)라 하며 운(韻)이 네 번 들어가는 한시(漢詩)를 뜻한다. 곧 1편(篇)이

용한 시로서¹⁷³⁾, 유종교는 율시를 모든 시가(詩歌)의 새로운 율격의 기준으로 삼았는데, 시의 체제 변화는 오언이 먼저 나오고, 칠언이 뒤에 나왔으나 시의 장구(章句)의 체재(體裁)는 칠언율시(七言律詩)에서 완전히 갖춰졌다고 보았기 때문에¹⁷⁴⁾ 칠언율시의 율격을 표준으로 하여 이외의 시의 율격을 정했다. 따라서 본 항에서는 유종교가 제시한 칠언율시의 율격에 대해 먼저 살핀 뒤, 이어서 오언율시와 사언율시에 대해 설명하겠다.

(1) 칠언율시

칠언율시(七言律詩)는 7언 1구, 총 8구 4연으로 된 시이다. 유종교는 칠언율시의 율격을 정할 때 그 당시에 칠언율시를 잘 부르는 사람이 노래하는 방식을 기준으로 삼았다. 유종교에 따르면 당시 칠언율시를 잘 부르는 사람들은 보통 아래와 같은 형식으로 노래했다.

1연을 이루는 내구(內句)의 제1자는 ‘중성[中等聲]’¹⁷⁵⁾을 쓰고, 이어서 제2자는 ‘극하(極下)’를 쓰며, 제3자는 다시 ‘중성(中聲)’을 쓰고, 제4자는 ‘극고(極高)’를 쓰며, 제5자와 제6자는 각각 ‘차고(次高)’와 ‘차하(次下)’를 써서 부드럽게 돌아서 제7자는 ‘중성’으로 맺는다.

1연을 이루는 외구(外句)의 제1자는 ‘중성’을 쓰고, 이어서 제2자는 ‘극고’

8구(句) 4연(聯)으로 이루어지는 율시(律詩)이다. 일반적으로 짝수구 마지막 글자에 운을 두며, 1구의 글자 수가 다섯 글자면 오언율시(五言律詩), 일곱 글자면 칠언율시(七言律詩)로 구분한다. <한국고전용어사전> “율시” 참고.

172) 근체시(近體詩)는 당대(唐代)의 율시(律詩)나 절구(絶句)를 이르는 말이다. 근체시에 대해서는 程毅中 저, 김은아 역, “近體詩 格律의 특징”, 『중국어문논역총간』 7 (중국어문논역학회, 2001), 212-232쪽 참조.

173) 율시의 제1~2구인 제1연은 수련(首聯), 제3~4구인 제2연은 함련(頷聯), 제5~6구인 제3연은 경련(頸聯), 제7~8구인 제4연은 미련(尾聯)이라 한다. 각 연의 홀수 번째 구는 내구(內句), 짝수 번째 구는 외구(外句)라 한다. 율시는 함련과 경련의 내구와 외구가 각각 반드시 대우(對偶)를 이루어야 하며, 압운(押韻)과 평측(平仄)의 법칙도 엄격하다.

174) 『省齋集』 別集, 卷4, 28, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, “詩體之變, 五言先出而七言後出, 古詩先出而律詩後出。然其章句體裁, 至七言四韻律而極備。故今且據此立格, 以推其餘。”

175) 유종교는 내구 제1자에서만 ‘高下之間中等聲’이라고 표현하고 나머지는 모두 ‘中聲’이라 지칭했다. 이하에서는 모두 ‘중성’으로 표기하겠다.

를 쓰며, 제3자는 다시 ‘중성’을 쓰고, 제4자는 ‘극하’를 쓰며, 제5자와 제6자는 각각 ‘차하’와 ‘차고’를 써서 소리를 거두고 제7자는 ‘중성’을 길게 끈다.¹⁷⁶⁾

위의 내용을 표로 정리하면 다음 [표 10]과 같다.

[표 10] 19세기 후반 당시의 칠언율시 노래 방법[詠法]

字 句	제1자	제2자	제3자	제4자	제5자	제6자	제7자
내구	중성 [中等聲]	극하 (極下)	중성 (中聲)	극고 (極高)	차고 (次高)	차하 (次下)	중성 응정(凝定)
↕		↓		↓	↓	↓	
외구	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성 장인(引長)

*범례: ↕ 대우(對偶), || 동성(同聲), ↓ 대조(對照)

위의 [표 10]을 보면 제1, 3, 7자는 내구와 외구가 모두 중성으로 모두 동일하다. 이러한 선을 배열에 대해 유중교는 “새로운 노래[調]에서는 반드시 중성(中聲)을 중시하여, 7언 1구에서 앞[上]의 4성은 중성에서 일어나서 위아래로 분포되고, 뒤[下]의 3성은 위아래에서부터 중성으로 돌아가 끝난

176) 유중교의 원문은 다음과 같다. “지금 칠언율시(七言律詩)를 잘 부르는 사람은 한련(聯)을 부를 때마다 내구(內句)의 제1자는 높고 낮은 음 사이의 가운데 성[中等聲]을 써서 시작하고, 끌어 제2자에 이르면 가장 낮아지며[極下], 제3자에 이르면 다시 가운데 성[中聲]을 쓰고, 끌어 제4자에 이르면 가장 높아진다[極高]. 제5자와 제6자는 다음으로 높고[次高] 다음으로 낮은[次下] 성으로 부드럽게 돌아서[流轉] 마지막 글자에 이르러서 가운데 성[中聲]을 써서 멈춘다[凝定]. 외구(外句)의 제1자는 또한 가운데 성[中聲]을 써서 시작하고, 끌어 제2자에 이르면 가장 높아진다[極高]. 제3자는 다시 가운데 성[中聲]을 쓰고, 끌어 제4자에 이르면 가장 낮아진다[極下]. 제5자와 제6자는 다음으로 낮고[次下] 다음으로 높은[次高] 성으로 거두어 줄이며[收殺], 마지막 글자에 이르러서는 가운데 성을 써서 끌어 길게 하고[引長], 오래도록 남은 음[여음]이 있게 한다. 이것이 보통의 격식[常格]이다.” (『省齋集』別集, 卷4, 29, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, 七言四韻律格, “【今人善歌七言律詩者, 每詠一聯, 內句第一字, 用高下之間中等聲起之, 引至第二字而極下焉, 第三字復用中聲, 引至第四字而極高焉, 第五第六字, 以次高次下聲流轉, 至末字用中聲凝定之. 外句第一字, 亦用中聲起之, 引至第二字而極高焉, 第三字復用中聲, 引至第四字而極下焉, 第五第六字, 以次下次高聲收殺, 至末字用中聲引長之, 遲遲有遺音, 此其常格也. ...】”)

다”¹⁷⁷⁾고 표현했다. 아울러 중성을 쓰는 이유에 대해서는 “저 중(中)이라는 것은 천하의 바른 이치이고, 예악(禮樂)에서 나아가고 돌아오는[進反] 때에 더욱 귀하고 아름답게 여기는 것이다. 이것이 이를 중시하는 까닭이다”¹⁷⁸⁾라고 했다. 이렇듯 칠언율시의 선율은 유종교의 중성에 대한 인식이 실제 음악에 적용된 예라 할 수 있다.¹⁷⁹⁾

반면, 제2, 4, 6자는 내구와 외구가 서로 상반되는 성(聲)을 쓰고 있는데, 이것은 율시의 격률(格律)¹⁸⁰⁾과 관련지어 해석할 수 있다.

먼저 내구를 살펴보면, 내구의 제2자는 ‘극하’, 제4자는 ‘극고’, 제6자는 ‘차하’로서 음높이가 낮고, 높고, 다시 낮아지는 형태로 구성된다. 이러한 선율 구성은 율시의 ‘평측(平仄)’¹⁸¹⁾과 원리가 같다. 율시에서는 매 구의 제 2, 4자, 6자에 평성과 측성을 번갈아 써야하기 때문이다.

외구의 경우, 제2자는 ‘극고’, 제4자는 ‘극하’, 제6자는 ‘차고’로서 음높이가 높고, 낮고, 다시 높아지는 형태로 구성되어 내구와 반대의 형태를 보인다. 이는 ‘대우(對偶)’의 개념이 도입된 것으로 해석된다. 율시에서는 짝을 진 2구 중 앞 구절과 뒤 구절은 어의(語義), 성조(聲調) 등에서 서로 대(對)를 이루어야 하는데, 이를 ‘대우’라 한다. 유종교는 내구와 외구의 제1, 3, 7성은 중성으로 맞추고, 그 외 제2, 4, 6성은 서로 높고 낮음이 대조되도록 성(聲)을 배열함으로써 내구와 외구가 대우를 이루도록 했다.

이상에서 다룬 1연의 선율을 ‘칠언율시의 기본선율’이라 했을 때, 유종교는 이를 바탕으로¹⁸²⁾ 칠언율시 각 구의 7성을 다음 [표 11]과 같이 구성했다.

177) 『省齋集』別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, “新調必以中聲爲重, 七言一句, 上四聲起於中而分布乎上下, 下三聲從上下而歸極乎中。”

178) 같은 곳, “夫中者天下之正理, 而禮樂進反之間, 尤所貴美者, 此其所以爲重也。”

179) 유종교의 중성에 대한 인식은 본고 제2장 제2절 “유종교의 5성 체계”에서 다룬 바 있다.

180) 근체시에서는 고체시에 비해 격률을 엄격하게 지켜야 한다. 격률에는 크게 압운(押韻), 평측(平仄), 대우(對偶)가 있다.

181) 평측이란 한자의 성조(聲調)에 따라 시를 짓는 것을 말한다. 한자의 성조에는 평성(平聲)·상성(上聲)·거성(去聲)·입성(入聲) 등 사성(四聲)이 있다. 근체시에서는 이 사성을 평성과 측성(仄聲: 상성, 거성, 입성)으로 나누고, 시의 규칙에 따라 두 글자씩을 하나의 절주 단위[節拍]로 삼아서 평성과 측성을 번갈아서 쓴다. 평측의 격식에 대해서는 王力 著, 송용준 역, 『중국어시론』 1(소명출판, 2005), 160-180쪽 참조.

[표 11] 칠언율시 각 구의 7성 배치

구 자 연	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1[首聯] · 제2 · 제3	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	㉠							㉡						
제4[尾聯]	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성
	㉢							㉣						

위의 [표 11]에서 보이듯이 제1연부터 제3연까지는 내구에 모두 ‘중성-극하-중성-극고-차고-차하-중성’([표 11]의 ㉠)을, 외구에 모두 ‘중성-극고-중성-극하-차하-차고-중성’([표 11]의 ㉡)을 붙였다. 이는 ‘칠언율시의 기본 선율’에 해당한다. 반면, 제4연에서는 내구에 ‘중성-극고-중성-극하-차하-차고-중성’([표 11]의 ㉢)을 쓰고, 외구에 ‘중성-극하-중성-극고-차고-차하-중성’([표 11]의 ㉣)을 썼다. 이것은 처음(제1구의 내구)과 끝(제4구의 외구)을 동일하게 만들기 위함이다.¹⁸³⁾

한편, 위의 [표 11]을 보면 1연의 선율이 ‘극하, 차하, 중성, 차고, 극고’ 5개로 구성되었기 때문에 칠언율시의 구성음도 5개인 것으로 이해할 수 있으나, 실제 선율에는 ‘궁(宮), 상(商), 각(角), 변치(變徵), 치(徵), 우(羽), 변궁

182) 이 모두는 앞에서 말한 노래하는 법도[詠法]에 따라 배치한 것이다. (『省齋集』別集, 卷4, 29, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘各體詩詞配律’, 七言四韻律格, “【...並依前詠法布排之. ...】”)

183) 유중교는 제1연과 제4연의 내구와 외구를 뒤바꾸는 까닭을 다음과 같이 설명했다. “마지막 연에 이르면 곡을 끝마치게 되므로, 다시 제1연과 같이 고선을 써서 중성(中聲)으로 삼는다. 다만 노래하는 법도가 변화가 있어서 내구와 외구를 바꿔서[博換] 조금 변한다. 이는 처음으로 돌아가고 근본으로 돌아가는 형세상 당연한 것이다. 이것은 보통의 격식을 바로잡아 스스로 한 조(調)를 이룬 것이다. 그 법상(法象)은 아래에서 자세히 논하였다.” 『省齋集』別集, 卷4, 29, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘各體詩詞配律’, 七言四韻律格, “【...至尾聯當畢曲, 還用姑洗爲中聲如首聯. 但詠法博換內外句爲小變, 蓋其回頭反本之勢當然也. 此即櫟括常格, 自成一調者也. 其法象詳論在下】”

(變宮)’의 7성을 모두 쓴다. 이는 ‘중성의 위치를 한 등급씩 바꾸는 법칙’ 때문이다. 유증교는 각 연에는 5성을 쓰되, 각 연을 이루는 중성의 위치를 1성 위로 옮기는 방식으로 선율을 구성했다. 황종각조(黃鍾角調)¹⁸⁴⁾를 예로 들어, 각 연의 구성 방식을 차례로 살펴보면 다음과 같다.

제1연은 중성에 ‘角’을 써서, 구성음은 ‘극하=宮, 차하=商, 중성=角, 차고=變徵, 극고=徵’가 된다.¹⁸⁵⁾ 제1연은 7성 중 가장 낮은 음역대의 5성을 쓰는 셈이다.([악보 11] 참조)

[악보 11] 칠언율시의 제1연 구성음(황종각조, 5성)

[표 11]과 [악보 11]을 종합하여 칠언율시 제1연의 선율을 구성하면 다음 [악보 12]와 같다.

[악보 12] 칠언율시 제1연(황종각조)

184) 지조식(之調式) 표기로서, 황종궁(黃鍾宮)으로 균(均)을 이룰 때 각(角)이 중심이 되는 조를 뜻한다.

185) 『省齋集』 別集, 卷4, 29, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘各體詩詞配律’, 七言四韻律格, “【...今擬用黃鍾宮, 定四聯一章律格, 首聯取姑洗爲中聲, 黃鍾太簇爲最下次下, 林鍾蕤賓爲最高次高。...】”

제2연은 중성에 ‘變徵’를 써서, 구성음은 ‘극하=商, 차하=角, 중성=變徵, 차고=徵, 극고=羽’가 된다.¹⁸⁶⁾ 제1연은 7성 중 가운데 음역대의 5성을 쓰는 셈이다.([악보 13] 참조)

[악보 13] 칠언율시의 제2연 구성음(황종각조, 5성)

[표 11]과 [악보 13]을 종합하여 칠언율시 제2연의 선율을 구성하면 다음 [악보 14]와 같다.

[악보 14] 칠언율시 제2연(황종각조)

제3연은 중성에 ‘徵’를 써서, 구성음은 ‘극하=角, 차하=變徵, 중성=徵, 차고=羽, 극고=變宮’이 된다.¹⁸⁷⁾ 제3연은 7성 중 가장 높은 음역대의 5성을 쓰는 셈이다.([악보 15] 참조)

186) 『省齋集』 別集, 卷4, 29, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘各體詩詞配律’, 七言四韻律格, “【...第二聯遞一等, 取蕤賓爲中聲, 太簇姑洗爲最下次下, 南呂林鍾爲最高次高。...】”

187) 같은 곳, “【...第三聯取林鍾爲中聲, 姑洗蕤賓爲最下次下, 應鍾南宮爲最高次高, 並依前詠法布排之。...】”

[악보 15] 칠언율시의 제3연 구성음(황종각조, 5성)

[표 11]과 [악보 15]를 종합하여 칠언율시 제3연의 선율을 구성하면 다음 [악보 16]과 같다.

[악보 16] 칠언율시 제3연(황종각조)

제4연은 다시 중성에 ‘角’을 써서, 구성음은 제1연과 같다.([악보 11] 참조) 다만 제1연의 내구와 외구의 위치를 바꾸기 때문에 선율 구성은 달라진다. 이렇게 내구와 외구의 자리를 서로 바꾸는 것을 ‘박환(博換)’¹⁸⁸⁾이라고 한다. 제4연의 선율은 다음 [악보 17]과 같다.

[악보 17] 칠언율시 제4연(황종각조)

188) 박환(博換)은 ‘바꾸다’는 뜻이다. 유종교는 선율에서 두 개 성(聲)의 위치를 서로 바꾸거나, 대구(對句)를 이루는 두 구절을 서로 바꿀 때 ‘박환한다’고 표현했다.

제1연부터 제4연까지의 선율을 비교해 보면, 매 구의 선율이 서로 유기적 관계에 있음을 알 수 있다. 제2연은 제1연의 선율을 1성 위의 음역에서 동형진행하고, 제3연은 제2연의 선율을 1성 위의 음역에서 동형진행한다. 따라서 제1, 2, 3연은 동형진행 관계에 있다. 제4연은 제1연의 내구와 외구를 박환한 것으로 제1연과 대우를 이룬다.¹⁸⁹⁾ 이렇게 박환하여 대우를 이루는 제1연과 제4연은, 서양음악의 반행 카논¹⁹⁰⁾과 같은 형태를 보인다. [악보 18]에서 가운데 점선을 거울이라 생각하고 위아래의 선율을 대입해보면, 제4연은 제1연을 거울에 비춘 것과 같은 형태임을 알 수 있다.

[악보 18] 칠언율시 제1연과 제4연의 선율 비교

제1연

거울 =>

제4연

이상의 내용을 종합하여 칠언율시 1편을 이루는 구성음을 정리하면 다음 [악보 19]와 같다.

189) 유종교는 칠언율시의 악곡으로 <명도선생술회시(明道先生述懷詩)>를 지어 악보를 남겼다(본고 말미의 부록악보 참조). <명도선생술회시>는 중국 북송(北宋) 중기의 유학자인 명도(明道) 정호(程顥, 1032~1085)가 지은 ‘술회시(述懷詩)’에 유종교가 선율을 붙인 악곡이다. 시의 원 제목은 ‘추일우성(秋日偶成)’이다. “정호는 ‘이기일원론(理氣一元論)’, ‘성즉이설(性則理說)’을 주창하였다. 그의 사상은 동생 정이를 거쳐 주자(朱子)에게 큰 영향을 주어 송나라 새 유학의 기초가 되었고, 정주학(程朱學)의 중핵을 이루었다.” 정호에 대한 설명은 <두산백과> “정호” 참고.

190) 반행 카논(canon by inversion)은 후속 성부가 선행 성부의 반행형으로 진행되는 카논을 말한다. 후속 성부의 선율이 선행 성부를 거울로 비춘 것 같은 형태를 보이기 때문에 거울 카논, 투영 카논이라고도 한다.

[악보 19] 칠언율시의 구성음(황종각조, 7성)

위 [악보 19]에서 보이듯, 칠언율시 황종각조에서는 한 곡 안에서 중성이 세 종류가 쓰이고 있다. 제1, 4연의 중성은 고선(姑洗)이고, 제2연의 중성은 유빈(蕤賓)이며, 제3연의 중성은 임종(林鍾)이다. 이렇게 중성의 위치를 연마다 1성씩 위로 옮겨가면서 쓰기 때문에 한 연을 이루는 구성음은 5성이지만, 전체 악곡에 쓰는 음은 7성이 된다.

유종교는 중성의 개념을 두 가지로 구분해서 썼는데, 하나는 전체 악곡의 중성¹⁹¹⁾이고, 다른 하나는 각 연의 중심을 이루는 중성이다. 칠언율시 황종각조의 중성인 고선[角], 유빈[變徵], 임종[徵] 중 악곡의 중심이 되는 중성은 악곡의 처음과 끝을 이루는 제1, 4연의 중성인 고선[角]이다.

각성(角聲)을 한 악곡의 중(中)이라 한 까닭에 대해 유종교는 “각이 본래 오성의 가운데 위치에 있고, 오행에서는 목(木)에 속하여, 그 덕이 인(仁)한데, 인이라는 것은 모든 선의 으뜸이어서 또한 드러내어 밝히지 않을 수 없기 때문”¹⁹²⁾이라고 했다. 여기서 유종교가 ‘角이 본래 오성의 가운데 위치

191) 유종교는 이것을 ‘一章統體之中’이라 표현했다. 『省齋集』別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」.

192) 같은 곳, “衆聲皆可立中, 而特以角聲爲一章統體之中者, 角本居五聲之中位。【在天地聲氣之元, 則黃鍾爲中聲, 而六律五聲卽一黃鍾之始終也。在一均五聲之位, 則角聲居中位, 而諸律高下皆由此而折衷焉】而在五行, 又屬木, 其德爲仁, 仁者萬善之長, 亦不可以不表章也。”

에 있다'고 함은 '宮·商·角·徵·羽'의 5성 중 角이 가운데에 있다는 뜻이다.

따라서 유중교는 중성의 개념을 이원화하여 사용하고 있음을 알 수 있다. 하나는 주자의 악론에 따른 중성이고, 다른 하나는 유중교가 새롭게 도입한 중성의 개념이다. 전자는 '宮·商·角·徵·羽'의 5성에서 가운데에 위치하는 중성[角]을 말한다. 후자는 '宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮'의 7성 내에서 음의 고하를 따져 5성을 구성하고 그 중간에 위치한 음을 중성['角', '變徵', '徵']으로 쓰는 것이다. 이렇듯 칠언율시의 율격에는 유중교의 중성에 대한 이원적 개념이 반영되어 있다.

유중교는 또한, 12율에는 저마다 성정(性情)과 기상(氣象)이 있기 때문에 각 달에 맞춰 선궁(旋宮)하여 조(調)를 바꾸어 노래해야 함¹⁹³⁾을 피력했다. 이에 칠언율시의 악곡도 황종각조(黃鍾角調), 대려각조(大呂角調), 태주각조(太簇角調), 협종각조(夾鍾角調), 고선각조(姑洗角調), 중려각조(中呂角調), 유빈각조(蕤賓角調), 임종각조(林鍾角調), 이칙각조(夷則角調), 남려각조(南呂角調), 무역각조(無射角調), 응종각조(應鍾角調) 등 12조의 악보¹⁹⁴⁾를 남겼다.

앞 절에서 다뤘던 세종조 제사아악과 이를 바탕으로 지은 <자양금조후사>도 12율 선궁에 따라 12곡이 있지만, 이들 악곡들은 12율 4청성의 제약을 받기 때문에 일부 조의 악곡은 선율 진행이 다르게 나타난다.¹⁹⁵⁾ 그러나 유중교의 칠언율시로 된 악곡은 아악에서처럼 12율 4청의 제약을 받지 않고 청성을 모두 쓴다. 이 때문에 대려각조 이하 모든 악곡들은 선율 진행의 변형 없이 동형진행하여 황종각조의 선율을 그대로 이조(移調)한 형태를 보인다.

193) 『省齋集』別集, 卷4, 32, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, “【右大呂以下十一調, 卽黃鍾一調五十六聲之旋宮遞位者, 非異法也。盖十二律各有性情, 各有氣象, 觀所配十二月時候物象, 則可以得之矣。古人歌詩協律, 隨其事情而旋宮變調, 且彈琴者又有隨月調候之例。今備數布列其始終如此, 以俟應用云】”

194) 본고 말미에 오선보로 역보한 악보를 수록했다. “부록 2. 현가(유중교작) 악보” 참조.

195) 아악에서는 청성을 청협종(淸狹)까지만 쓰기 때문에 선궁 시 청협종보다 높은 음들은 한 옥타브 아래로 내려서 선율의 변형이 일어난다. 황종궁부터 유빈궁까지는 선율이 동형진행하지만, 임종궁부터 응종궁까지는 선율 진행이 각기 다르다. 아악의 악보는 본고 말미의 “부록 2. 현가(유중교작) 악보”에 수록된 <자양금조후사>(세종조 제사아악 선율과 동일함) 악보 참조.

다음 [악보 20]은 칠언율시의 선율 구조를 황종각조를 예로 하여 정리한 것이다.

[악보 20] 칠언율시의 선율 구조(황종각조)

The diagram illustrates the melodic structure of a 7-character regulated verse (칠언율시) in Hwangjonggakjo mode. It consists of four lines of music, each starting with a line number and a lettered box (A, B, C, D). Above the first line, a bracket labeled '대우' (Dau) spans the first two lines. Below the first line, a bracket labeled '선율형(a)' spans the first two lines. Below the second line, a bracket labeled '선율형(a\'' spans the first two lines. Below the third line, a bracket labeled '선율형(a\'' spans the first two lines. Below the fourth line, a bracket labeled '선율형(b)' spans the first two lines. The lines are labeled '제1연 A', '제2연 B', '제3연 C', and '제4연 D'. On the right side, a vertical bracket labeled '동행진행' (Donghaengjinhaeng) spans the four lines. On the left side, a vertical bracket labeled '박환' (Bakhwan) spans the four lines. The notation includes treble clefs, key signatures with one sharp (F#), and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) with stems.

위 [악보 20]을 보면, 한 곡은 중성인 고선으로 시작해서 고선으로 끝나는 기조필곡(起調畢曲) 형식으로 되어있다. 또한 각 구의 첫 음과 끝 음도 동일한데, 이것은 해당 연의 중성에 해당한다. 즉, 제2연은 제2연의 중성인 유빈으로 시작해서 유빈으로 맺고, 제3연은 제3연의 중성인 임종으로 시작해서 임종으로 맺는다. 정리하자면, ‘한 곡의 기조필곡’은 통체(統體)의 중성인 고선으로 시작해서 고선으로 끝나고, ‘각 구의 기필(起畢)’은 해당 연의 중성으로 시작해서 중성으로 끝난다.

유중교는 ‘한 곡의 기조필곡’에 대해서는 “자손이 조상을 잊지 않고, 나뭇잎이 떨어지면 뿌리로 돌아간다는 의리”¹⁹⁶⁾를 지킨 것이라고 표현했다. 그리고 ‘각 구의 기필’에 대해서는 “매 구(句)의 끝에 반드시 첫 성(聲)으로 돌아가는 것은 자식이 부모를 버리지 않는 모습으로, 옛날의 율법에서 필곡

196) 『省齋集』別集, 卷4, 33, 「絃歌軌範」, ‘詩律新格’, “一章之中, 七音迭用, 曲折累變, 而及其畢曲, 必復用起調之聲。此孫不忘祖, 木落歸根之義也, 而今謹守之。凡五事也。”

(畢曲)은 처음으로 돌아가는 뜻과 서로 시종(始終)이 된다”¹⁹⁷⁾고 했다. 이것을 보면 유중교는 기초필곡의 원칙을 변용하여 각 연 또는 구의 선율에도 확대 적용함으로써 보다 치밀한 음악적 격식을 갖추하고자 한 것으로 보인다.

이렇듯 유중교는 현가 작곡에 시의 격률을 도입하고, 연 단위로 중성의 위치를 한 등급씩 바꾸고, 연 또는 구 단위의 선율에 기초필곡을 확대 적용하는 등 매우 독창적인 방식으로 칠언율시를 작곡했다. 이러한 유중교의 작곡방식은 매우 수리적이고 대칭적 성격을 가졌다고 할 수 있겠다.

칠언율시의 제1연 내구를 선율형㉠, 외구는 선율형㉡라 했을 때, 제1연의 동형진행인 제2연 내구는 선율형㉠', 외구는 선율형㉡'라 할 수 있고, 제3연의 내구는 선율형㉠'', 외구는 선율형㉡''라 표기할 수 있다. 제4연은 제1연의 내구와 외구를 박환한 것이므로 내구는 선율형㉡, 외구는 선율형㉠가 된다. 칠언율시의 선율 유형을 정리하면 다음 [표 12]와 같다.

[표 12] 칠언율시의 선율 유형

연 \ 구	선율형 (내구+외구)
제1[首聯]	A (7연㉠+7연㉡)
제2	B (7연㉠'+7연㉡')
제3	C (7연㉠''+7연㉡'')
제4[尾聯]	D (7연㉡+7연㉠)

칠언율시의 제1연[首聯] A는 제시부로서 기(起)의 역할을 한다. 제2연[頷聯] B는 제1연의 중성을 1성 위로 올려 동형진행하여 선율을 전개하기 때문에 승(承)이라 할 수 있다. 제3연[頸聯] C는 제2연의 중성을 한번 더 1성 위로 올려 가장 높은 음역에서 노래하기 때문에 전(轉)이라 할 수 있다. 제4연[尾聯] D는 제1연의 중성으로 돌아가되 제1연의 내구와 외구를 박환하여 전체 선율을 거두어 맺기 때문에 결(結)이라 할 수 있다. 따라서 칠언율시의 음악적 구조는 ‘기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)’을 이룬다. 칠언율시의 형식을

197) 같은 곳, “每句之終, 必反初聲, 子不遺親之象也, 而與古律法畢曲還元之意, 相爲終始矣。”

표로 정리하면 다음 [표 13]과 같다.

[표 13] 칠언율시의 형식

구 연	형식
제1[首聯]	A = 기(起)
제2	B = 승(承)
제3	C = 전(轉)
제4[尾聯]	D = 결(結)

이상에서 살펴 본 칠언율시의 율격을 정리하면 다음 [표 14]와 같다.

[표 14] 칠언율시의 율격

句 字 聯	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
首	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	角	宮	角	徵	變徵	商	角	角	徵	角	宮	商	變徵	角
	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑
第二	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	變徵	商	變徵	羽	徵	角	變徵	變徵	羽	變徵	商	角	徵	變徵
	蕤	太	蕤	南	林	姑	蕤	蕤	南	蕤	太	姑	林	蕤
第三	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	徵	角	徵	變宮	羽	變徵	徵	徵	變宮	徵	角	變徵	羽	徵
	林	姑	林	應	南	蕤	林	林	應	林	姑	蕤	南	林
尾	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성
	角	徵	角	宮	商	變徵	角	角	宮	角	徵	變徵	商	角
	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑

(2) 오언율시

오언율시의 율격은 칠언율시의 율격을 변용하여 만든다.

오언율시와 칠언율시는 모두 8구 4연으로 되어 있는데, 각 구를 이루는 글자 수가 다르다. 칠언율시의 1구는 7언으로서 7성이 배치된다. 오언율시의 1구는 5언으로서 5성을 배치해야 한다. 이에 칠언율시의 각 구를 이루는 7성 중 뒤 제3성과 제4성을 뺀 나머지 5성으로 오언율시의 각 구에 선율을 붙인다. 이때 칠언율시의 제5성과 제6성의 자리를 서로 바꾼다.¹⁹⁸⁾ 앞서 칠언율시의 제4연에서 내구와 외구를 바꾸는 것을 ‘박환한다’고 표현했는데, 이렇게 성(聲)의 자리를 서로 바꾸는 것 또한 ‘박환(博換)’¹⁹⁹⁾이라고 한다.

이렇게 하는 까닭은 ‘절선승강(折旋升降)’을 맞추기 위함이다.²⁰⁰⁾ 절선승강이란 성(聲)을 위 아래로 바꾸어 선율을 꺾어 오르고 내리는 법도를 맞추는 것을 말한다. 즉, 선율의 배열에 있어서 선율의 상행과 하행이 교차되도록 하는 것이다. 유중교는 칠언율시의 율격을 기초로 하여 나머지 여러 시의 율격을 정함에 있어서 절선승강의 법도를 맞추고자 했는데, 이를 위해 박환의 방법을 고안했던 것으로 보인다.

절선승강의 법도는 근체시의 격률과 관계가 있다. 근체시의 격률 중 평측안배(平仄安排)에서는 절박(節拍)이 있는 글자에 평성과 측성을 교차하여 음성에 고저(高低)를 준다. 즉, 성조에 변화를 줌으로써 한시의 음률적 성격을 드러나게 한다. 이렇게 평측을 맞추어 음의 높고 낮음을 맞추는 것은 유중교가 말한 ‘절선승강’의 법도와 크게 다르지 않다. 이러한 점을 감안하면 유중교가 절선승강의 법도를 중시한 것은, 그가 만든 시의 율격이 근체시의

198) 오언사운의 율격, “칠언사운에서 구마다 제3성과 제4성을 빼고, 제5성과 제6성은 위아래를 바꾼다[박환].” (『省齋集』別集, 卷4, 34, 「絃歌軌範」, 「詩律新格」, 五言四韻律格, “就七言四韻, 每句去第三第四聲, 其第五第六則博換上下.”)

199) 각주 188) 참조.

200) 매 연마다 내구의 첫 2성이 이미 높은 소리에서 낮은 소리로 갔으면, 그 다음 2성은 낮은 소리에서 높은 소리로 가야한다. 외구의 첫 번째 2성이 이미 낮은 소리에서 높은 소리로 갔으면, 그 다음 2성은 높은 소리에서 낮은 소리로 가야한다. 따라서 반드시 위아래를 바꾸어야[박환] 선율을 꺾어 오르고 내리는 법도[절선승강의 법도]에 맞게 된다.” (『省齋集』別集, 卷4, 34-35, 「絃歌軌範」, 「詩律新格」, 五言四韻律格, “蓋每聯內句首二聲, 既自高而下, 其次二聲須自下而高. 外句首二聲, 既自下而高, 其次二聲須自高而下, 故必博換上下, 乃合折旋升降之度.”)

격률(格律)을 바탕으로 하고 있기 때문으로 보인다.

이상에서 살펴 본 오언율시 1구에 5성을 안배하는 방법을 정리하면 다음 [표 15]와 같다.

[표 15] 칠언율시 7성에서 오언율시 5성 쓰는 법: 생략, 박환

1구를 이루는 글자수		선을 진행 방향 →					
7언	제1성	제2성	제3성	제4성	제5성	제6성	제7성
					X		
5언	제1성	제2성	X	X	제6성	제5성	제7성

*범례: || 동성(同聲), X 박환(博換)

위의 내용을 토대로 오언율시 각 구의 5성을 구성하면 다음과 같다.

오언율시의 제1~3연의 내구에는 칠언율시²⁰¹⁾ 제1~3연 내구의 제1, 2, 6, 5, 7성, 즉 ‘중성-극하-차하-차고-중성’을 쓴다. 오언율시의 제1~3연의 외구에는 칠언율시 제1~3연 외구의 제1, 2, 6, 5, 7성, 즉 ‘중성-극고-차고-차하-중성’을 쓴다. 오언율시의 제4연 내구는 칠언율시 제4연 내구의 제1, 2, 6, 5, 7성, 즉 ‘중성-극고-차고-차하-중성’을 쓴다. 제4연 외구는 칠언율시 제4연 외구의 제1, 2, 6, 5, 7성, 즉 ‘중성-극하-차하-차고-중성’을 쓴다. 제4연의 내구와 외구는 제1연의 내구와 외구를 박환한 것이기 때문에, 제1연의 내구와 제4연의 외구가 동일하고([표 16]의 ㉓), 제1연의 외구와 제4연의 내구가 동일하다([표 16]의 ㉔).

201) 칠언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

聯 句 聲	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1 ㉑	중성(姑)	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
제2 ㉒	중성(蔡)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3 ㉓	중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4 ㉔	중성(姑)	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성

칠언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

이상의 내용을 표로 정리하면 다음 [표 16]과 같다.

[표 16] 오언율시 각 구의 5성 배치

연	구 자	내구					외구				
		제1	제2	제3	제4	제5	제1	제2	제3	제4	제5
제1[首聯] · 제2 · 제3		중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
		㉠					㉡				
제4[尾聯]		중성	극고	차고	차하	중성	중성	극하	차하	차고	중성
		㉢					㉣				

위의 [표 16]을 보면 1연의 선율이 ‘극하, 차하, 중성, 차고, 극고’ 5개로 구성되었기 때문에 오언율시의 구성음도 5개인 것으로 이해할 수 있으나, 실제 선율에는 ‘宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮’의 7성을 모두 쓴다. 이는 앞서 칠언율시에서 살펴보았던 ‘중성의 위치를 한 등급씩 바꾸는 법칙’ 때문이다. 이에 따라 사언율시의 제2연과 제3연도 중성의 위치를 앞 연 중성 위치에서 1성 위로 옮긴다. 이 법칙을 적용하여 사언율시 각 연의 구성음을 정하면 다음과 같다.

오언율시 제1연은 중성이 ‘角’이므로 ‘극하=宮, 차하=商, 중성=角, 차고=變徵, 극고=徵’가 된다. 제2연은 중성이 ‘變徵’이므로 ‘극하=商, 차하=角, 중성=變徵, 차고=徵, 극고=羽’가 된다. 제3연은 중성이 ‘徵’이므로 ‘극하=角, 차하=變徵, 중성=徵, 차고=羽, 극고=變宮’이 된다. 제4연은 다시 중성이 ‘角’이므로 제1연과 동일하게 ‘극하=宮, 차하=商, 중성=角, 차고=變徵, 극고=徵’이다. 따라서 오언율시는 1편을 이루는 구성음은 宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮의 7성이 된다. 황종각조를 예로 들어 오언율시의 구성음을 정리하면 다음 [악보 21]과 같다.

[악보 21] 오언율시의 구성음(황종각조)

[표 16]과 [악보 21]을 종합하여 오언율시의 선율을 구성하면 다음 [악보 22]와 같다.

[악보 22] 오언율시의 선율 구조

제2연은 제1연의 선율을 1성 위의 음역에서 동형진행하고, 제3연은 제2연의 선율을 1성 위의 음역에서 동형진행한다. 따라서 제1, 2, 3연은 동형진행 관계에 있다. 제4연은 제1연의 내구와 외구를 박환한 것으로 제1연과 대우를 이룬다.²⁰²⁾ 또한 제1연과 제4연은 칠언율시의 제1연과 제4연이 그랬듯, 반행 카논²⁰³⁾과 같은 형태를 이루고 있다.

다음 [악보 23]에서 가운데 점선을 거울이라 생각하고 위아래의 선율을 대입해보면, 제4연은 제1연을 거울에 비춘 것과 같은 형태임을 알 수 있다.

[악보 23] 오언율시 제1연과 제4연의 선율 비교

칠언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉠+선율형㉢), 제2연 B(선율형㉠'+선율형㉢'), 제3연 C(선율형㉠''+선율형㉢''), 제4연 D(선율형㉢+선율형㉠)라 했을 때, 이를 본떠 오언율시의 선율 유형을 정리하면 다음 [표 17]과 같다.

202) 유종교는 오언율시의 악곡으로 <강절선생동지음(康節先生冬至吟)>을 지어 악보를 남겼다.(본고 말미의 “부록 2. 헌가(유종교작) 악보” 참조) <강정선생동지음>은 중국 북송(北宋)의 유학자 강절(康節) 소옹(邵雍, 1011-1077)이 지은 ‘동지음’에 유종교가 선율을 붙인 악곡이다. “소옹은 도가사상의 영향을 받고 유교의 역철학(易哲學)을 발전시켜 특이한 수리철학(數理哲學)을 만들었다. 그는 음(陰)·양(陽)·강(剛)·유(柔)의 4원(四元)을 근본으로 하고, 4의 배수(倍數)로써 모든 것을 설명하였다.” 소옹에 대한 설명은 <두산백과> “소옹” 참고.

203) 각주 190) 참조.

[표 17] 오언율시의 선율 유형

연 \ 구	선율형 (내구+외구)
제1[首聯]	A (5언㉠+5언㉡)
제2	B (5언㉠'+5언㉡')
제3	C (5언㉠''+5언㉡'')
제4[尾聯]	D (5언㉡+5언㉠)

오언율시의 제1연[首聯] A는 제시부이다[起]. 제2연[頷聯] B는 제1연의 중성을 1성 위로 올려 동형진행하여 선율을 전개한다[承]. 제3연[頸聯] C는 제2연의 중성을 한번 더 1성 위로 올려 가장 높은 음역에서 노래한다[轉]. 제4연[尾聯] D는 제1연의 중성으로 돌아가되 제1연의 내구와 외구를 박환하여 맺는다[結]. 따라서 오언율시의 음악적 구조 역시 칠언율시와 마찬가지로 ‘기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)’로 구성된다. 오언율시의 형식을 표로 정리하면 다음 [표 18]과 같다.

[표 18] 오언율시의 형식

연 \ 구	형식
제1[首聯]	A = 기(起)
제2	B = 승(承)
제3	C = 전(轉)
제4[尾聯]	D = 결(結)

이상에서 살펴 본 오언율시의 율격을 정리하면 다음 [표 19]와 같다.

[표 19] 오언율시의 율격

句 字 聯	내구					외구				
	제1	제2	제3	제4	제5	제1	제2	제3	제4	제5
首	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	角	宮	商	變徵	角	角	徵	變徵	商	角
	姑	黃	太	蕤	姑	姑	林	蕤	太	姑
第二	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	變徵	商	角	徵	變徵	變徵	羽	徵	角	變徵
	蕤	太	姑	林	蕤	蕤	南	林	姑	蕤
第三	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	徵	角	變徵	羽	徵	徵	變宮	羽	變徵	徵
	林	姑	蕤	南	林	林	應	南	蕤	林
尾	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극하	차하	차고	중성
	角	徵	變徵	商	角	角	宮	商	變徵	角
	姑	林	蕤	太	姑	姑	黃	太	蕤	姑

(3) 사언율시

사언율시의 율격은 칠언율시의 율격을 변용하여 만든다.

사언율시와 칠언율시는 모두 8구 4연으로 되어 있는데, 각 구를 이루는 글자 수가 다르다. 칠언율시의 1구는 7언으로서 7성이 배치된다. 사언율시의 1구는 4언으로서 4성을 배치해야 하며, 그 방법은 두 가지가 있다.

사언율시 제1연부터 제3연까지는 한 구절에 칠언율시의 1구 7성 중 뒤 3성을 뺀 나머지 즉, 제1, 2, 3, 4성을 차례로 쓴다. 그러나 마지막 연인 제4연에서는 칠언율시의 1구 7성 중 앞 4성을 쓰되, 제1성과 제2성의 자리를 서로 바꾸고, 제3성과 제4성의 자리를 서로 바꾼다.²⁰⁴⁾ 이렇게 성(聲)의 자

204) 사언율격, “사언사운(四言四韻)[사언율시] 또한 칠언사운[칠언율시]에서 구마다

리를 서로 바꾸는 것을 ‘박환(博換)’이라고 한다.²⁰⁵⁾

이와 같이 사언율시의 1구 4성은 칠언율시 1구 7성에서 일부의 성을 생략하거나 박환하여 쓴다. 이를 정리하면 다음 [표 20]과 같다.

[표 20] 칠언율시 7성에서 사언율시 4성 쓰는 법: 생략, 박환

1구를 이루는 글자수		선을 진행 방향 →						
7언		제1성	제2성	제3성	제4성	제5성	제6성	제7성
4언	일반	제1성	제2성	제3성	제4성	×	×	×
	마지막 연 (박환)	제2성	제1성	제4성	제3성	×	×	×

*범례: || 동성(同聲), ↗↘ 박환(博換)

위의 내용을 토대로 사언율시 각 구의 4성을 구성하면 다음과 같다.

사언율시의 제1~3연의 내구에는 칠언율시²⁰⁶⁾ 제1~3연 내구의 제1, 2, 3, 4성, 즉 ‘중성-극하-중성-극고’를 쓴다. 사언율시의 제1~3연의 외구에는 칠언율시 제1~3연 외구의 제1, 2, 3, 4성, 즉 ‘중성-극고-중성-극하’를 쓴다.

아래의 세 성(聲)을 빼고 마지막 연의 내·외구에 이르러서는 제1성과 제2성을 바꾸고[박환], 제3성과 제4성을 바꾼다[박환].”(『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 四言律格, “四言四韻, 亦就七言四韻, 每句去下三聲, 至尾聯內外句, 第一聲與第二聲博換, 第三聲與第四聲博換。”)

205) 각주 188) 참조.

206) 칠언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

句 聯	聲	내구							외구						
		제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1	A	중성(姑)	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
제2	B	중성(蔡)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3	C	중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4	D	중성(姑)	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성

칠언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

사언율시의 제4연 내구는 칠언율시 제4연 내구의 제1, 2, 3, 4성, 즉 ‘중성-극고-중성-극하’를 박환하여 ‘극고-중성-극하-중성’을 쓴다. 제4연 외구는 칠언율시 제4연 외구의 제1, 2, 3, 4성, 즉 ‘중성-극하-중성-극고’를 박환하여 ‘극하-중성-극고-중성’을 쓴다.

이상에서 살펴본 사언율시 각 구의 4성 배치를 표로 정리하면 [표 21]과 같다.

[표 21] 사언율시 각 구의 4성 배치

句 字 聯	내구				외구			
	제1	제2	제3	제4	제1	제2	제3	제4
首 · 第二 · 第三	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	㉠				㉡			
尾聯	극고	중성	극하	중성	극하	중성	극고	중성
	㉡의 박환				㉠의 박환			

위 [표 21]을 보면, 1연의 선율이 ‘극하, 중성, 극고’ 3개만으로 구성되었다. 이에 사언율시의 구성음이 3개인 것으로 이해할 수도 있으나, 실제 선율에는 ‘宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮’의 7성을 모두 쓴다. 이는 앞서 칠언율시에서 살펴보았던 ‘중성의 위치를 한 등급씩 바꾸는 법칙’ 때문이다. 이에 따라 사언율시의 제2연과 제3연도 중성의 위치를 앞 연 중성 위치에서 1성 위로 옮긴다. 이 법칙을 적용하여 사언율시 각 연의 구성음을 정하면 다음과 같다.

사언율시 제1연은 중성이 ‘角’이므로 ‘극하=宮, 중성=角, 극고=徵’가 된다. 제2연은 중성이 ‘變徵’이므로 ‘극하=商, 중성=變徵, 극고=羽’가 된다. 제3연은 중성이 ‘徵’이므로 ‘극하=角, 중성=徵, 극고=變宮’이 된다. 제4연은 다시 중성이 ‘角’이므로 제1연과 동일하게 ‘극하=宮, 중성=角, 극고=徵’가 된다. 따라서 사언율시는 1편을 이루는 구성음은 宮·商·角·變徵·徵·羽·變宮

의 7성이다. 황종각조를 예로 하여 사언율시의 구성음을 정리하면 다음 [악보 24]와 같다.

[악보 24] 사언율시의 구성음(황종각조)

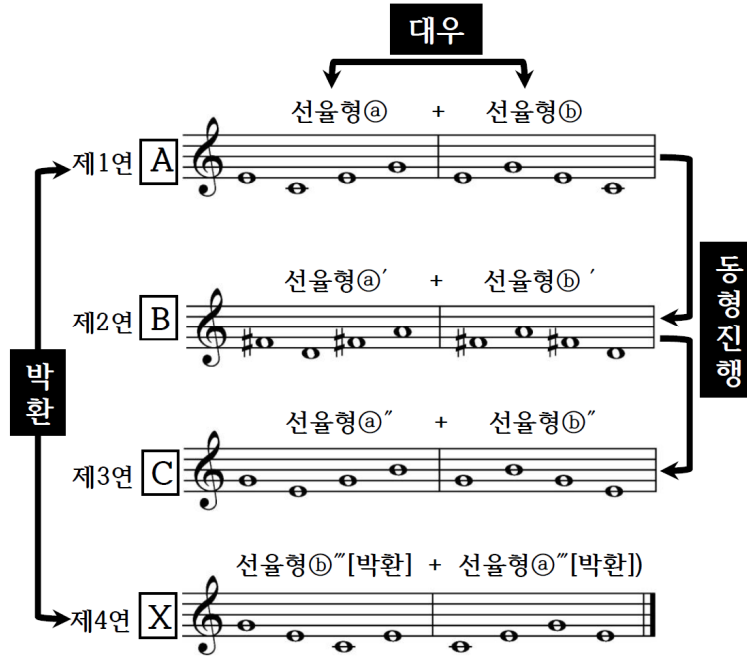
黃宮 太商 姑角 蕤變徵 林徵 南羽 應變宮

1연 2연 3연 4연

중성

[표 21]과 [악보 24]를 종합하여 사언율시의 선율을 구성하면 다음 [악보 25]와 같다.

[악보 25] 사언율시의 선율 구조



제2연은 제1연의 선율을 1성 위의 음역에서 동형진행하고, 제3연은 제2연의 선율을 1성 위의 음역에서 동형진행한다. 따라서 제1, 2, 3연은 동형진행 관계에 있다.

제4연의 경우, 박환함으로써 제1연의 내구와 제4연의 내구, 제1연의 외구와 제4연의 외구가 각각 완벽하게 대조(對照)되어 대우(對偶)를 이룬다. 사언율시의 제1연 내구 '중성(姑)-극하(黃)-중성(姑)-극고(林)'를 뒤에서 앞으로, 즉 역순으로 배열하면 '극고(林)-중성(姑)-극하(黃)-중성(姑)'이 되는데, 이는 제4연 내구와 완전히 동일하다. 또 제1연 외구 '중성(姑)-극고(林)-중성(姑)-극하(黃)'를 역순으로 배열하면 '극하(黃)-중성(姑)-극고(林)-중성(姑)'이 되는데, 이는 제4연 외구와 완전히 동일하다.

다음 [악보 26]에서 가운데 점선을 거울이라 생각하고 위아래의 선율을 대입해보면, 제4연은 제1연을 거울에 비춘 것과 같은 형태임을 알 수 있다.

[악보 26] 사언율시 제1연과 제4연의 선율 비교

제1연의 내구와 외구를 박환하고 다시 각 성(聲)의 위치를 박환하는 방법으로 만들어진 제4연의 선율은, 결국 제1연의 내구와 외구의 선율을 각각 역행한 것이 된다. 이는 서양음악의 역행 카논²⁰⁷⁾과 유사한 형태이다. 칠언율시에서는 제1연과 제4연이 반행 카논과 같은 형태를 이룬다는 것을 확인한 바 있다. 이렇듯 시의 격률(格律)과 절선승강(折旋升降)의 원칙에 의해 선율을 배열한 유중교의 방식이, 서양음악 기법과 동일한 결과를 도출했다는 점이 흥미롭다.

칠언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉠+선율형㉢), 제2연 B(선율형㉠'+선율형㉢'), 제3연 C(선율형㉠''+선율형㉢''), 제4연 D(선율형㉢+선율형㉠)라 했을 때, 이를 본떠 사언율시의 선율 유형을 정리하면 다음 [표 22]와 같다.

207) 역행 카논(retrograde canon)은 후속성부가 선행성부의 선율을 맨 끝에서 곡의 머리 방향으로 역행하여 모방해 가는 카논을 말한다.

[표 22] 사언율시의 선율 유형

연 \ 구	선율형(내구+외구)
제1[首聯]	A (4언㉠+4언㉢)
제2	B (4언㉠'+4언㉢')
제3	C (4언㉠''+4언㉢'')
제4[尾聯]	X (4언㉢'''[박환]+4언㉠'''[박환])

사언율시의 제1연[首聯], A는 제시부이다[起]. 제2연[頷聯], B는 제1연의 중성을 1성 위로 올려 동형진행하여 선율을 전개한다[承]. 제3연[頸聯], C는 제2연의 중성을 한번 더 1성 위로 올려 가장 높은 음역에서 노래한다[轉]. 제4연[尾聯], X는 제1연의 중성으로 돌아가되 내구와 외구를 박환하고 다시 각 구의 (聲)을 박환함으로써 제1연과 대우를 이루며 맺는다[結]. 따라서 사언율시의 음악적 구조 역시 칠언율시와 마찬가지로 ‘기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)’을 이룬다. 사언율시의 형식을 표로 정리하면 다음 [표 23]과 같다.

[표 23] 사언율시의 형식

연 \ 구	형식
제1[首聯]	A = 기(起)
제2	B = 승(承)
제3	C = 전(轉)
제4[尾聯]	X = 결(結)

유중교는 시의 체제마다 시의 율격을 설명하고 그에 맞는 악곡을 제시했으나, 사언율시에서만은 악곡을 제시하지 않았다. 대신 다음과 같은 말을 덧붙였다.

사언의 율격 ... 사언의 율법은 이미 악원[*역자주: 장악원]에서 정한 율이 있으니, 덧붙일 필요가 없다. 다만 그 체제가 융숭(隆崇)하여 각각의 체에 변통(變通)하기가 어렵기 때문에 이처럼 따로 세워서 오언과 칠언의 뒤에 붙인다.²⁰⁸⁾

장악원에서 4언에 쓰는 음악이 이미 있으니 따로 덧붙일 필요가 없다고 한 것은, 장악원의 악장(樂章) 중 아악(雅樂)의 악장이 4언 1구로 되어 있기 때문이다. 이미 앞에서 살펴봤듯이 유중교는 4언 1구로 된 시에 세종조 제사아악의 선율을 붙여 곡을 지었다.²⁰⁹⁾ 그럼에도 불구하고 사언의 율격을 따로 제시한 것은 사언배율, 사(詞), 부(賦) 등에서 일부 구절이 4언을 이루는 경우가 있기 때문이다. 사언율시의 경우, 1편이 8구로 이루어져 역시 8구로 된 아악 1장의 선율을 그대로 붙여 쓸 수 있다. 그러나 사언배율은 아악 1장보다 구절이 더 많고, 사와 부는 일부 구절에서만 4언을 이루기 때문에 아악의 선율을 변통하기 어렵다. 따라서 유중교는 사언배율, 사, 부 등을 위한 별도의 사언 율격을 정해서 제시한 것이다. 실제로 유중교는 이 사언의 율격을 적용하여 사언배율, 사, 부의 선율을 지어 악보를 남겼다.

이상에서 살펴 본 사언율시의 율격을 정리하면 다음 [표 24]와 같다.

208) 『省齋集』 別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 四言律格, “四言律法, 既有樂院定律, 不必加疊。但其體制隆崇, 或難變通於各體, 故別設此, 以附于五七言之後。”

209) 본고 제3장 제1절 제3항 “유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)” 참조.

[표 24] 사언율시의 율격

聯 字	내구				외구			
	제1	제2	제3	제4	제1	제2	제3	제4
首	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	角	宮	角	徵	角	徵	角	宮
	姑	黃	姑	林	姑	林	姑	黃
第二	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	變徵	商	變徵	羽	變徵	羽	變徵	商
	蕤	太	蕤	南	蕤	南	蕤	太
第三	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	徵	角	徵	變宮	徵	變宮	徵	角
	林	姑	林	應	林	應	林	姑
尾	극고	중성	극하	중성	극하	중성	극고	중성
	角	徵	角	宮	宮	角	徵	角
	林	姑	黃	姑	黃	姑	林	姑

2) 절구(絶句)의 율격

절구(絶句)는 4구 2연으로 된 시로서, 율시의 절반과 길이가 같다. 본 항에서는 유중교가 제시한 칠언절구, 오언절구의 율격에 대해 설명하겠다.

(1) 칠언절구

칠언절구의 율격은 칠언율시의 율격²¹⁰⁾을 변용하여 만든다.

칠언절구 제1연[上聯]의 내구(內句)는 칠언율시 제1연[首聯]의 내구를 쓰고, 칠언절구 제1연의 외구(外句)는 칠언율시 제2연의 외구를 쓴다. 칠언절구 제2연[下聯]의 내구는 칠언율시 제3연의 외구를 쓰고, 칠언절구 제2연의

210) 칠언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

외구는 칠언율시 제4연의 외구를 쓴다.²¹¹⁾ 즉, 칠언절구의 제1구는 칠언율시 제1연의 내구, 칠언절구의 제2구는 칠언율시 제2연의 외구, 칠언절구의 제3구는 칠언율시 제3연의 외구, 칠언절구의 제4구는 칠언율시 제4연의 외구와 같다.

칠언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉔+선율형㉕), 제2연 B(선율형㉔'+선율형㉕'), 제3연 C(선율형㉔''+선율형㉕''), 제4연 D(선율형㉕+선율형㉔)라 했을 때, 이를 본떠 칠언절구의 선율 유형을 정리하면 다음 [표 25]와 같다.

[표 25] 칠언절구의 선율 유형

연 \ 구	내구	외구
제1연[上聯]	A(내) (7언㉔)	B(외) (7언㉕')
제2연[下聯]	C(외) (7언㉕'')	D(외) (7언㉔)

절구는 율시의 절반에 해당하기 때문에 절구에 선율을 붙일 때 절구의 제1, 2구에는 율시의 제1연, 절구 제3, 4구에는 율시의 제4연을 붙이는 방법을 쓸 수도 있다. 그러나 유중교가 지은 칠언절구의 선율을 보면 제1연은

聯 \ 句聲	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1 A	중성(姑)	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
제2 B	중성(蔡)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3 C	중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4 D	중성(姑)	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성

칠언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

211) 칠언절구의 율격, “상련(上聯)의 내구(內口)는 사운[칠언율시]의 수련(首聯)에 있는 성(聲)을 쓰고, 외구(外句)는 제2연에 있는 성(聲)을 쓴다. 하련(下聯)의 내구는 제3연에 있는 성(聲)을 쓰고, 외구는 미련(尾聯)에 있는 성(聲)을 쓴다. 율(律)을 배치하는 법은, 상련은 사운의 수련의 방법을 쓰고, 하련은 미련의 방법을 쓴다.”(『省齋集』別集, 卷4, 34, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 七言絕句律格, “上聯內句用四韻, 首聯中聲, 外句用第二聯中聲, 下聯內句用第三聯中聲, 外句用尾聯中聲。其布律, 上聯用四韻首聯法, 下聯用尾聯法。”)

율시 제1연의 내구, 제2연의 외구, 제3연의 외구, 제4연의 외구를 각각 절구의 제1, 2, 3, 4구에 썼다. 유중교가 이렇게 율시의 각 연에서 한 구씩 추출하여 절구의 선율을 구성한 것은, 절구의 음악적 형식을 ‘기-승-전-결’에 맞추기 위함으로 해석된다. 율시의 제1연부터 제4연까지의 선율은 ‘기-승-전-결’을 이루기 때문에 율시의 각 연에서 고루 1구씩 추출해서 만든 절구 또한 ‘기-승-전-결’을 이루기 때문이다.²¹²⁾

칠언절구의 형식을 표로 정리하면 다음 [표 26]과 같다.

[표 26] 칠언절구의 형식

연 \ 구	내구	외구
제1연[上聯]	A(내) = 기(起)	B(외) = 승(承)
제2연[下聯]	C(외) = 전(轉)	D(외) = 결(結)

유중교는 위의 형식을 적용하여 강절(康節) 소옹(邵雍)이 지은 ‘모춘음(暮春吟)’과 주자가 지은 ‘자양금명(紫陽琴銘)’에 선율을 붙여 악곡을 짓고, 각각 <강절선생모춘음(康節先生暮春吟)>과 <회암선생자양금명(晦菴先生紫陽琴銘)>²¹³⁾이라 했다. 두 곡은 사설만 다를 뿐 선율이 완전히 동일하다. 다음 [악보 27]은 <회암선생자양금명>의 악보이다.

212) 이는 시의 형식에도 부합한다. 절구는 시의 형식 상 4구가 기승전결(起承轉結)을 이루어야 되고, 제3, 4구는 대구가 되어야 한다.

213) 회암선생(晦庵先生)은 주희를 주자(朱子)라고 높여 부르는 것처럼 후학들이 존모(尊崇)의 뜻을 담아 주자를 부르는 호칭 중 하나이다. 회암(晦庵)은 주자의 자호(自號)이다.

[악보 27] <회암선생자양금명(晦菴先生紫陽琴銘)> (칠언절구)

제1구 [A] (내) 7언 ㉠ 제2구 [B] (외) 7언 ㉡'

제1연 [上聯]



養 君 中 和 之 正 性 禁 爾 忿 欲 之 邪 心
姑 黃 姑 林 姑 蕤 姑 蕤 南 蕤 太 蕤 姑 蕤

제3구 [C] (외) 7언 ㉢" 제4구 [D] (외) 7언 ㉠

제2연 [下聯]



乾 坤 無 言 物 有 則 我 獨 與 子 鈞 其 深
林 應 林 姑 蕤 南 林 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑

*[A]...[D]는 칠언율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

* (내)는 율시의 '내구', (외)는 율시의 '외구'를 뜻한다.

* ㉡', ㉢"는 동형진행 관계이다.

<회암선생자양금명>의 제1구는 칠언율시 제1연의 내구 선율을 그대로 썼다. 제2구는 칠언율시 제2연의 외구를 썼다. 제3구는 칠언율시 제3연의 외구를 썼다. 마지막 구인 제4구는 칠언율시 제4연[尾聯]의 외구를 썼다.(칠언율시의 선율은 [악보 20] 참조)

이상에서 살펴 본 칠언절구의 율격을 정리하면 다음 [표 27]과 같다.

[표 27] 칠언절구의 율격

聯	句 字	내구							외구						
		제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
上聯		중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	角	宮	角	徵	變徵	商	角	變徵	羽	變徵	商	角	徵	變徵	
	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑	蕤	南	蕤	太	姑	林	蕤	
下聯		중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성
	徵	變宮	徵	角	變徵	羽	徵	角	宮	角	徵	變徵	商	角	
	林	應	林	姑	蕤	南	林	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑	

(2) 오언절구

오언절구의 율격은 오언율시의 율격²¹⁴⁾을 변용하여 만든다. 그런데 오언율시의 율격은 칠언율시의 율격을 변용한 것이기 때문에 결국 오언절구의 율격 또한 칠언율시의 율격을 기초로 한 것이다.

오언절구 제1연[上聯]의 내구(內句)는 오언율시 제1연[首聯]의 내구를 쓰고, 오언절구 제1연의 외구(外句)는 오언율시 제2연의 외구를 쓴다. 오언절구 제2연[下聯]의 내구는 오언율시 제3연의 외구를 쓰고, 오언절구 제2연의 외구는 오언율시 제4연의 외구를 쓴다.²¹⁵⁾ 즉, 오언절구의 제1구는 오언율

214) 오언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

聯	句 聲	내구					외구				
		제1	제2	제3	제4	제5	제1	제2	제3	제4	제5
제1 [A]		중성(姑)	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
제2 [B]		중성(蕤)	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3 [C]		중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4 [D]		중성(姑)	극고	차고	차하	중성	중성	극하	차하	차고	중성

오언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.
 215) 오언절구의 율격, “오언사운[오언율시]을 토대로 율법을 변통하는데, 칠언절구가 칠언사운[칠언율시]을 토대로 했던 것과 똑같이 한다.”(『省齋集』別集, 卷4, 35, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 五言絕句律格, “就四韻變通律法, 一如七言絕句之於四韻。”)

시 제1연의 내구, 오언절구의 제2구는 오언율시 제2연의 외구, 오언절구의 제3구는 오언율시 제3연의 외구, 오언절구의 제4구는 오언율시 제4연의 외구와 같다.

오언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉔+선율형㉕), 제2연 B(선율형㉔'+선율형㉕'), 제3연 C(선율형㉔"+선율형㉕"), 제4연 D(선율형㉕+선율형㉔)라 했을 때, 이를 본떠 오언절구의 형식을 정리하면 다음 [표 28]과 같다.

[표 28] 오언절구의 선율 유형과 형식

연 \ 구	내구		외구	
	내구	외구	내구	외구
제1연[上聯]	A(내) (5언㉔)	기(起)	B(외) (5언㉕')	승(承)
제2연[下聯]	C(외) (5언㉕")	전(轉)	D(외) (5언㉔)	결(結)

오언절구 역시 칠언절구와 마찬가지로 ‘기-승-전-결’의 형식을 갖추어, 제1연 내구 A는 기(起), 제1연 외구 B는 승(承), 제2연 내구 C는 전(轉), 제2연 외구 D는 결(結)이 된다.

유중교는 주자가 지은 ‘운곡시(雲谷詩)’에 위의 형식을 적용하여 악곡 <회암선생운곡시(晦庵先生雲谷詩)>를 지었다. 다음 [악보 28]은 오선보로 역보한 <회암선생운곡시> 악보이다.

[악보 28] <회암선생운곡시(晦庵先生雲谷詩)> (오언절구)

제1구 [A] (내) 5언 ㉠ 제2구 [B] (외) 5언 ㉠'

제1연 [上聯]



寒 雲 無 四 時 散 漫 此 山 谷
姑 黃 太 蕤 姑 蕤 南 林 姑 蕤

제3구 [C] (외) 5언 ㉠'' 제4구 [D] (외) 5언 ㉠

제2연 [下聯]



幸 乏 霖 雨 姿 何 妨 媚 幽 獨
林 應 南 蕤 林 姑 黃 太 蕤 姑

*[A]...[D]는 칠언율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

* (내)는 율시의 '내구', (외)는 율시의 '외구'를 뜻한다.

* ㉠', ㉠''는 동형진행 관계이다.

<회암선생운곡시>의 제1구는 오언율시 제1연의 내구 선율을 그대로 썼다. 제2구는 오언율시 제2연의 외구를 썼다. 제3구는 오언율시 제3연의 외구를 썼다. 마지막 구인 제4구는 오언율시 제4연[尾聯]의 외구를 썼다.(오언율시의 선율은 [악보 22] 참조)

이상에서 살펴 본 오언절구의 율격을 정리하면 다음 [표 29]와 같다.

[표 29] 오언절구의 율격

句 字 聯	내구					외구				
	제1	제2	제3	제4	제5	제1	제2	제3	제4	제5
上聯	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	角	宮	商	變徵	角	變徵	羽	徵	角	變徵
	姑	黃	太	蕤	姑	蕤	南	林	姑	蕤
下聯	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극하	차하	차고	중성
	徵	變宮	羽	變徵	徵	角	宮	商	變徵	角
	林	應	南	蕤	林	姑	黃	太	蕤	姑

3) 배율(排律)의 율격

배율(排律)은 10구 이상의 장편으로 이루어진 시이다.²¹⁶⁾ 본 항에서는 유중교가 제시한 칠언배율, 오언배율, 사언배율의 율격에 대해 설명하겠다.

(1) 칠언배율

칠언배율의 율격은 칠언율시의 율격²¹⁷⁾을 변용하여 만든다.

칠언배율의 제1연[首聯]은 칠언율시의 제1연[首聯]과 같다. 칠언배율의 제2연, 제4연, 제6연, ... 등 짝수연은 칠언율시의 제2연과 동일하다. 칠언배율의 제3연, 제5연, 제7연, ... 등 홀수연은 칠언율시의 제3연과 동일하다. 칠

216) 장율(長律)이라고도 하며, 유중교는 「현가궤범」에서 배율을 ‘장편(長篇)’이라고 지칭하고 있지만 본고에서는 ‘배율’이라 하겠다.

217) 칠언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

句 聲 聯	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1 [A]	중성(姑)	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
제2 [B]	중성(蕤)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3 [C]	중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4 [D]	중성(姑)	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성

칠언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

언배율의 마지막 연[尾聯]은 칠언율시의 제4연[尾聯]과 같다. 즉, 칠언배율의 첫 번째 연과 마지막 연은 각각 칠언율시의 수련(首聯)과 미련(尾聯)을 쓰고, 중간에 위치한 나머지 연에는 칠언율시의 제2연과 제3연을 번갈아 쓴다.²¹⁸⁾

칠언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉔+선율형㉕), 제2연 B(선율형㉔'+선율형㉕'), 제3연 C(선율형㉔''+선율형㉕''), 제4연 D(선율형㉕+선율형㉔)라 했을 때, 이를 본떠 칠언배율의 선율 유형과 형식을 정리하면 다음 [표 30]과 같다.

[표 30] 칠언배율의 선율 유형과 형식

연 \ 구	선율형 (내구+외구)	형식	
제1[首聯]	A (7언㉔+7언㉕)	기(起)	
제2	B (7언㉔'+7언㉕')	승(承)	B, C 순환 반복
제3	C (7언㉔''+7언㉕'')	전(轉)	
제4	B (7언㉔'+7언㉕')	승(承)	
제5	C (7언㉔''+7언㉕'')	전(轉)	
⋮	⋮	⋮	
마지막[尾聯]	D (7언㉕+7언㉔)	결(結)	

칠언배율 제1연[首聯] A는 제시부로서 기(起)의 역할을 한다. 이후 제2, 4, 6, ... 의 짝수연은 승(承)에 해당하며, 제3, 5, 7, ... 의 홀수연은 전(轉)에 해당한다. 즉, 칠언배율에서 제1연 이후부터 마지막 연 앞까지는 승(承)과 전(轉)이 순환 반복되는 형식이다. 마지막 연[尾聯]은 결(結)에 해당한다.

218) 칠언장편[칠언배율]의 율격, “수련과 미련은 사운[칠언율시]과 같다. 수련과 미련 사이에 있는 모든 연은 사운 중간의 두 연[*역자주: 제2연과 제3연]의 법도를 써서 한번 나아가고 한번 물러나며 순환하여 바꾼다.” (『省齋集』別集, 卷4, 34, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 七言長篇律格, “首聯尾聯同四韻。首尾聯中間諸聯, 用四韻中二聯法, 一進一退, 循環交錯。”)

따라서 칠언배율의 형식은 ‘기-승-전-승-전-...-승-(전)-결’을 이룬다. 이때 총 연의 개수가 홀수인 배율은 전(轉)을 생략하여 ‘승-결’로 맺기도 한다.²¹⁹⁾

유중교는 주자가 지은 ‘수모시(壽母詩)’에 위의 형식을 적용하여 악곡 <회암선생수모시(晦菴先生壽母詩)>를 지었다. <회암선생수모시>는 18구 9연으로 구성된다. 다음 [악보 29]는 <회암선생수모시> 악보의 일부이다.²²⁰⁾

[악보 29] <회암선생수모시(晦菴先生壽母詩)> (칠언배율)

제1연

A 7언 ㉠ 7언 ㉡

秋風蕭爽天氣涼 此日何日升斯堂
姑黃姑林蕤太姑 姑林姑黃太蕤姑

제2연

B 7언 ㉠' 7언 ㉡'

堂中老人壽而康 紅顏綠鬢雙瞳方
蕤太蕤南林姑蕤 蕤南蕤太姑林蕤

제3연

C 7언 ㉠'' 7언 ㉡''

家貧兒癡但深藏 五年不出門庭荒
林姑林應南蕤林 林應林姑蕤南林

제4연

B 7언 ㉠' 7언 ㉡'

竈陘十日九不煬 豈辨甘脆陳壺觴
蕤太蕤南林姑蕤 蕤南蕤太姑林蕤

219) 총 연의 개수가 홀수인 배율은 마지막 연이 홀수연이고 그 바로 앞의 연은 짝수 연이 된다. 짝수연은 승(承)이고 마지막 연은 결(結)이기 때문에 전(轉)을 생략하여 ‘승-결’로 맺게 되는 것이다.

220) 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 현가(유중교作) 악보” 참조.

제5연

[C] 7언 ㉞" 7언 ㉞"

低 頭 包 羞 汗 如 漿 老 人 此 心 久 已 忘
林 姑 林 應 南 蕤 林 林 應 林 姑 蕤 南 林

： (중략)

제8연

[B] 7언 ㉞' 7언 ㉞'

烹 前 再 拜 謝 阿 娘 自 古 作 善 天 降 祥
蕤 太 蕤 南 林 姑 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 林 蕤

제9연

[D] 7언 ㉞ 7언 ㉞

但 願 年 年 似 今 日 老 萊 母 子 俱 徜 徉
姑 林 姑 黃 太 蕤 姑 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑

*[A]...[D]는 칠언율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

*㉞...㉞"와 ㉞'...㉞'는 각각 동형진행 관계이다.

<회암선생수모시>의 제1연(제1, 2구)은 칠언율시의 제1연 선율을 그대로 썼다[起]. 제2연(제3, 4구), 제4연(제7, 8구), 제6연(제11, 12구), 제8연, 즉 짝수연은 칠언율시의 제2연 선율을 썼다[承]. 제3연(제5, 6구), 제5연(제9, 10구), 제7연(제13, 14구), 즉 홀수연은 칠언율시의 제3연 선율을 썼다[轉]. 마지막 연인 제9연은 칠언율시의 제4연[尾聯]을 썼다[結].(칠언율시의 선율은 [악보 20] 참조) 따라서 <회암선생수모시>의 형식은 ‘기-승-전-승-전-승-전-승-결’로서, 맺을 때 ‘전’을 거치지 않고 ‘승-결’로 끝난다.

이상에서 살펴 본 칠언배율의 율격을 정리하면 다음 [표 31]과 같다.

[표 31] 칠언배율의 율격

句 字 聯	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
首	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	角	宮	角	徵	變徵	商	角	角	徵	角	宮	商	變徵	角
	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑
第二	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	變徵	商	變徵	羽	徵	角	變徵	變徵	羽	變徵	商	角	徵	變徵
	蕤	太	蕤	南	林	姑	蕤	蕤	南	蕤	太	姑	林	蕤
第三	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	徵	角	徵	變宮	羽	變徵	徵	徵	變宮	徵	角	變徵	羽	徵
	林	姑	林	應	南	蕤	林	林	應	林	姑	蕤	南	林
:	제2연, 제3연 순환 반복							제2연, 제3연 순환 반복						
尾	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성
	角	徵	角	宮	商	變徵	角	角	宮	角	徵	變徵	商	角
	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑

(2) 오언배율

오언배율의 율격은 오언율시의 율격²²¹⁾을 변용하여 만든다. 그런데 오언율시의 율격은 칠언율시의 율격을 변용한 것이기 때문에 결국 오언배율의

221) 오언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

句 聲 聯	내구					외구				
	제1	제2	제3	제4	제5	제1	제2	제3	제4	제5
제1 [A]	중성(姑)	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
제2 [B]	중성(蕤)	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3 [C]	중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4 [D]	중성(姑)	극고	차고	차하	중성	중성	극하	차하	차고	중성

오언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

율격도 칠언율시의 율격을 기준으로 변용한 것이라 할 수 있다.

오언배율의 제1연[首聯]은 오언율시의 제1연[首聯]과 같다. 오언배율의 제2연, 제4연, 제6연, ... 등 짝수연은 오언율시의 제2연과 동일하다. 오언배율의 제3연, 제5연, 제7연, ... 등 홀수연은 오언율시의 제3연과 동일하다. 오언배율의 마지막 연[尾聯]은 오언율시의 제4연[尾聯]과 같다. 즉, 오언배율의 첫 번째 연과 마지막 연은 각각 오언율시의 수련(首聯)과 미련(尾聯)을 쓰고, 중간에 위치한 나머지 연에는 오언율시의 제2연과 제3연을 번갈아 쓴다.²²²⁾

오언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉠+선율형㉢), 제2연 B(선율형㉠'+선율형㉢'), 제3연 C(선율형㉠''+선율형㉢''), 제4연 D(선율형㉢+선율형㉠)라 했을 때, 이를 본떠 오언배율의 형식을 정리하면 다음 [표 32]와 같다.

[표 32] 오언배율의 선율 유형과 형식

연 \ 구	선율형 (내구+외구)	형식	
제1[首聯]	A (5언㉠+5언㉢)	기(起)	
제2	B (5언㉠'+5언㉢')	승(承)	B, C 순환 반복
제3	C (5언㉠''+5언㉢'')	전(轉)	
제4	B (5언㉠'+5언㉢')	승(承)	
제5	C (5언㉠''+5언㉢'')	전(轉)	
⋮	⋮	⋮	
마지막[尾聯]	D (5언㉢+5언㉠)	결(結)	

오언배율 역시 칠언배율과 마찬가지로 제1연[首聯] A는 제시부로서 기

222) 오언장편[오언배율]의 율격, “오언사운[오언율시]을 토대로 율법을 변통하는데, 칠언장편[칠언배율]이 칠언사운[칠언율시]을 토대로 했던 것과 똑같이 한다.” (『省齋集』別集, 卷4, 35, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 五言長篇律格, “就四韻變通律法, 亦如七言長篇之於四韻。”)

(起)의 역할을 한다. 이후 제2, 4, 6, ... 의 짝수연은 승(承)에 해당하며, 제 3, 5, 7, ... 의 홀수연은 전(轉)에 해당한다. 즉, 오언배율에서 제1연 이후부터 마지막 연 앞까지의 승(承)과 전(轉)이 순환 반복되는 형식이다. 마지막 연[尾聯]은 결(結)에 해당한다. 따라서 오언배율의 형식은 ‘기-승-전-승-전-...-승-(전)-결’을 이룬다.²²³⁾

유중교는 주자가 지은 ‘원유편(遠游篇)’에 위의 형식을 적용하여 악곡 <회암선생원유편(晦菴先生遠游篇)>을 지었다. <회암선생원유편>은 34구 17연으로 구성된다. 다음 [악보 30]은 <회암선생원유편> 악보의 일부이다.²²⁴⁾

[악보 30] <회암선생원유편(晦菴先生遠游篇)> (오언배율)

제1연

A 5언 ㉠ 5언 ㉡

舉坐且停酒 聽我歌遠遊
姑黃太蕤姑 姑林蕤太姑

제2연

B 5언 ㉠' 5언 ㉡'

遠游何所至 咫尺視九州
蕤太姑林蕤 蕤南林姑蕤

제3연

C 5언 ㉠'' 5언 ㉡''

九州何茫茫 環海以爲壘
林姑蕤南林 林應南蕤林

제4연

B 5언 ㉠' 5언 ㉡'

上有孤鳳翔 下有神駒驤
蕤太姑林蕤 蕤南林姑蕤

223) 칠언배율에서와 마찬가지로 이유로, 총 연의 개수가 홀수인 배율은 전(轉)을 생략하여 ‘승-결’로 맺는다.

224) 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 현가(유중교作) 악보” 참조.

제5연

5언 ㉠" 5언 ㉡"

孰能不憚遠爲我遊其方
林姑蕤南林林應南蕤林

∴ (중략)

제16연

5언 ㉠' 5언 ㉡'

睥睨卽萬里超忽凌八荒
蕤太姑林蕤蕤南林姑蕤

제17연

5언 ㉢ 5언 ㉠

無爲蹙蹙者終日守空堂
姑林蕤太姑姑黃太蕤姑

*㉠...㉢는 오언율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

*㉠...㉠'와 ㉡...㉡'는 각각 동형진행 관계이다.

<회암선생원유편>의 제1연은 오언율시의 제1연 선율을 그대로 썼다[起]. 제2연, 제4, 6, 8, 10, 12, 14, 16연(짝수연)은 오언율시의 제2연 선율을 썼다[承]. 제3, 5, 7, 9, 11, 13, 15연(홀수연)은 오언율시의 제3연 선율을 썼다[轉]. 마지막 연인 제17연은 오언율시의 제4연[尾聯]을 썼다[結].(오언율시의 선율은 [악보 22] 참조) 따라서 <회암선생원유편>의 형식은 ‘기-승-전-승-전-승-전-승-전-승-전-승-전-승-결’로서, 맺을 때 ‘전’을 거치지 않고 ‘승-결’로 끝난다.

이상에서 살펴 본 오언배율의 율격을 정리하면 다음 [표 33]과 같다.

[표 33] 오언배율의 율격

聯 字	내구					외구				
	제1	제2	제3	제4	제5	제1	제2	제3	제4	제5
首	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	角	宮	商	變徵	角	角	徵	變徵	商	角
	姑	黃	太	蕤	姑	姑	林	蕤	太	姑
第二	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	變徵	商	角	徵	變徵	變徵	羽	徵	角	變徵
	蕤	太	姑	林	蕤	蕤	南	林	姑	蕤
第三	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극고	차고	차하	중성
	徵	角	變徵	羽	徵	徵	變宮	羽	變徵	徵
	林	姑	蕤	南	林	林	應	南	蕤	林
：	제2연, 제3연 순환 반복					제2연, 제3연 순환 반복				
尾	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극하	차하	차고	중성
	角	徵	變徵	商	角	角	宮	商	變徵	角
	姑	林	蕤	太	姑	姑	黃	太	蕤	姑

(3) 사언배율

사언배율의 율격에서는 각 연의 선율을 배열하는 형식은 칠언배율과 동일한 방식으로 하고,²²⁵⁾ 각 구에 성(聲)을 붙일 때에는 사언율사에서 칠언율시를 변통한 방법²²⁶⁾, 즉 사언율시의 율격²²⁷⁾을 쓴다.

225) “단장(短章)의 장편(長篇)은 또한 오언장단편과 칠언장단편의 예에 따른다.” (『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 四言律格, “短章長篇, 亦與五七言長短篇準例。”)

226) “사언사운(四言四韻)[사언율시] 또한 칠언사운[칠언율시]에서 구마다 아래의 3성(聲) 빼며 제4연[尾聯]의 내·외구에 이르러서는 제1성과 제2성을 바꾸고, 제3성과 제4성을 바꾼다.” (『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 四言律)

사언배울의 제1연[首聯]은 사언율시의 제1연[首聯]과 같다. 사언배울의 제2연, 제4연, 제6연, ... 등 짝수연은 사언율시의 제2연과 동일하다. 사언배울의 제3연, 제5연, 제7연, ... 등 홀수연은 사언율시의 제3연과 동일하다. 사언배울의 마지막 연[尾聯]은 사언율시의 제4연[尾聯]과 같다. 즉, 사언배울의 첫 번째 연과 마지막 연은 각각 사언율시의 수련(首聯)과 미련(尾聯)을 쓰고, 중간에 위치한 나머지 연에는 사언율시의 제2연과 제3연을 번갈아 쓴다.

사언율시의 선율 유형을 제1연 A(선율형㉠+선율형㉡), 제2연 B(선율형㉠'+선율형㉡'), 제3연 C(선율형㉠"+선율형㉡"), 제4연 X(선율형㉡"+선율형㉠")라 했을 때, 이를 본떠 사언배울의 형식을 정리하면 다음 [표 34]와 같다.

사언배울 역시 칠언배울과 마찬가지로 제1연[首聯] A는 제시부로서 기(起)의 역할을 한다. 이후 제2, 4, 6, ... 의 짝수연은 승(承)에 해당하며, 제3, 5, 7, ... 의 홀수연은 전(轉)에 해당한다. 즉, 사언배울에서 제1연 이후부터 마지막 연 앞까지는 승(承)과 전(轉)이 순환 반복되는 형식이다. 마지막 연[尾聯]은 결(結)에 해당한다. 따라서 사언배울의 형식은 ‘기-승-전-승-전-...-승-(전)-결’을 이룬다.²²⁸⁾

格, “四言四韻, 亦就七言四韻, 每句去下三聲, 至尾聯內外句, 第一聲與第二聲博換, 第三聲與第四聲博換.”)

227) 사언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

句 聲 聯	내구				외구			
	제1	제2	제3	제4	제1	제2	제3	제4
제1 ㉠	중성(姑)	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
제2 ㉡	중성(蔡)	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
제3 ㉢	중성(林)	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
제4 ㉣	극고	중성(姑)	차하	차고	극하	중성	극고	중성

사언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.
228) 칠언배울 및 오언배울에서와 마찬가지로 이유로, 총 연의 개수가 홀수인 배울은 전(轉)을 생략하여 ‘승-결’로 맺는다.

[표 34] 사언배율의 선율 유형과 형식

연 \ 구	선율형 (내구+외구)	형식	
제1[首聯]	A (4언㉠+4언㉡)	기(起)	
제2	B (4언㉠'+4언㉡')	승(承)	B, C 순환 반복
제3	C (4언㉠''+4언㉡'')	전(轉)	
제4	B (4언㉠'+4언㉡')	승(承)	
제5	C (4언㉠''+4언㉡'')	전(轉)	
⋮	⋮	⋮	
마지막[尾聯]	X (4언㉡''' + 4언㉠''')	결(結)	

유중교는 주자가 지은 ‘복괘찬(復卦贊)’에 위의 형식을 적용하여 악곡 <회암선생복괘찬(晦庵先生復卦贊)>을 지었다. <회암선생복괘찬>는 32구 16연으로 구성된다. 다음 [악보 31]은 <회암선생복괘찬> 악보의 일부이다.²²⁹⁾

[악보 31] <회암선생복괘찬(晦庵先生復卦贊)> (사언배율)

A 4언 ㉠ 4언 ㉡

제1연

萬物職職其生不窮
姑黃姑林姑林姑黃

B 4언 ㉠' 4언 ㉡'

제2연

孰其尸之造化爲工
蕤太蕤南蕤南蕤太

229) 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 현가(유중교作) 악보” 참조.

제3연

[C] 4언 ㉠" 4언 ㉡"

陰 闔 陽 關 一 靜 一 動
林 姑 林 應 林 應 林 姑

제4연

[B] 4언 ㉠' 4언 ㉡'

於 穆 無 疆 全 體 鈔 用
蕤 太 蕤 南 蕤 南 蕤 太

제5연

[C] 4언 ㉠" 4언 ㉡"

奚 獨 於 斯 潛 陽 壯 陰
林 姑 林 應 林 應 林 姑

: (중략)

제16연

[X] 4언 ㉠'''[박환] 4언 ㉡'''[박환]

敢 贊²³⁰⁾ 一 辭 以 詔 無 倦
林 姑 黃 姑 黃 姑 林 姑

*[A]...[X]는 사언율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

*㉠...㉠"와 ㉡...㉡"는 각각 동형진행 관계이다.

<회암선생복괘찬>의 제1연은 사언율시의 제1연 선율을 그대로 썼다[起]. 제2연, 제4, 6, 8, 10, 12, 14연(작수연)은 사언율시의 제2연 선율을 썼다[承]. 제3, 5, 7, 9, 11, 13, 15연(홀수연)은 사언율시의 제3연 선율을 썼다[轉]. 마지막 연인 제16연은 사언율시의 제4연[尾聯]을 썼다[結].(사언율시의 선율은 [악보 25] 참조) 따라서 <회암선생복괘찬>의 형식은 ‘기-승-전-승-전-승-전-승-전-승-전-승-전-결’이다.

230) 敢贊 : 초간본은 ‘聽替’이나 중간본에 의거하여 고쳤다.

이상에서 살펴 본 사언배율의 율격을 정리하면 다음 [표 35]와 같다.

[표 35] 사언배율의 율격

聯 句 字	내구				외구			
	제1	제2	제3	제4	제1	제2	제3	제4
首	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	角	宮	角	徵	角	徵	角	宮
	姑	黃	姑	林	姑	林	姑	黃
第二	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	變徵	商	變徵	羽	變徵	羽	變徵	商
	蕤	太	蕤	南	蕤	南	蕤	太
第三	중성	극하	중성	극고	중성	극고	중성	극하
	徵	角	徵	變宮	徵	變宮	徵	角
	林	姑	林	應	林	應	林	姑
：	제2연, 제3연 순환 반복				제2연, 제3연 순환 반복			
尾	극고	중성	극하	중성	극하	중성	극고	중성
	角	徵	角	宮	宮	角	徵	角
	林	姑	黃	姑	黃	姑	林	姑

4) 사(詞), 부(賦)의 율격

사(詞), 부(賦)는 읊시, 절구, 배율과 달리 매 구의 글자 수가 일정하지 않고, 한 편을 이루는 각 구의 글자 수도 다양하다. 본 항에서는 유중교가 제시한 사와 부의 율격에 대해 논하겠다.

(1) 사(詞)

사(詞)는 단구(短句)와 장구(長句)를 섞어서 짓기 때문에 ‘장단구(長短句)’라고도 한다.²³¹⁾ 유중교는 사의 율격을 제시한 뒤 “대략은 이와 같지만文理(文理)와 곡절(曲折)에 따라 임시로 옮겨 바꾸며, 이 형식에 구애받지 않는다.”²³²⁾고 부언했다. 이는 사의 각 구를 이루는 글자 수가 다양하기 때문이다. 따라서 유중교가 만든 사의 율격을 이해하기 위해서는 유중교의 설명을 참고하여 실제 악곡을 분석해야 한다.

유중교는 사의 악곡으로 <회암선생초은조(晦菴先生招隱操)>와 <반초은조(反招隱操)>²³³⁾를 수록했다. 두 곡은 사설만 다를 뿐 선율이 완전히 동일하기 때문에 <회암선생초은조>를 기준으로 사의 선율 형식을 설명하고자 한다. 다음 [악보 32]는 오선보로 역보한 <회암선생초은조> 악보이다.²³⁴⁾

231) 유중교는 『현가궤범』에서 사(詞)를 ‘장단구사(長短句詞)’라고 지칭했다. 본고에서는 ‘사(詞)’라고 지칭하겠다.

232) 『省齋集』別集, 卷4, 35, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “大略如此, 其隨文理曲折, 臨時推遷, 又不拘此格。”

233) 두 악곡은 주자가 본래 본래 금가(琴歌)로 지은 「초은조(招隱操)」 중 ‘초은(招隱)’과 ‘반초은(反招隱)’에 유중교가 각각 선율을 붙인 것이다. 원전은 『주자대전(朱子大全)』 권1 「금조(琴操)」에 전한다.

234) <회암선생초은조>의 가사는 2장으로 구성된다. 제1장은 6구, 제2장은 8구이다. 유중교는 제1장의 6구를 2구(제1~2구), 1구(제3구), 2구(제4~5구), 1구(제6구)로 묶어서 기보하고, 제2장의 8구는 2구(제1~2구), 1구(제3구), 2구(제4~5구), 2구(제6~7구), 1구(제8구)로 묶었다. 그러나 제1장 제3구는 3언으로 글자 수가 적고 노랫말의 내용상 제2구에 이어지기 때문에 필자는 제1~3구까지를 한 행으로 묶어서 오선보에 역보했다.

[악보 32] <회암선생초은조(晦菴先生招隱操)> (사)

제1장

제1행

[A] 4언 ㉠ 4언 ㉡ 3언 ㉢

南姑 山之黃姑 幽林桂樹之黃姑 桐枝相樛太蕤姑

제2행

[B] 6언(4+2) ㉠' 7언 ㉢'

高蕤 拂太蕤 千崖素秋 下臨深谷之寒流

제3행

[C] (내) 9언 ㉠''

王孫何處盤桓久淹留 林姑林應姑應南蕤林

제2장

제4행

[B] 8언(5+3) ㉠' 8언(4+4) ㉢'

聞說山中虎豹晝嗥 聞說山中熊羆夜咆

제5행

[C] (내) 7언 ㉠''

叢薄深林鹿呦呦 林姑林應南蕤林

[B] 5언 ㉑' 5언 ㉑'

제6행

攔 猴 與 君 居 山 鬼 伴 君 遊
蕤 太 姑 林 蕤 蕤 南 林 姑 蕤

[C] 6언(4+2) ㉑" 7언 ㉑"

제7행

君 獨 胡 爲 自 聊 歲 云 暮 矣 將 焉 求
林 姑 林 應 南 林 林 應 林 姑 蕤 南 林

[D] (외) 9언 ㉑

제8행

思 君 不 見 我 心 徒 離 憂
姑 黃 姑 林 黃 林 蕤 太 姑

*[A]...[D]는 율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

*[내]는 율시의 '내구', (외)는 율시의 '외구'를 뜻한다.

*㉑...㉑"와 ㉑...㉑"는 각각 동형진행 관계이다.

<회암선생초은조>의 노랫말은 2장으로 나뉘지만, 선율은 노랫말 제1, 2장이 이어진 총 8행으로 구성된다. 따라서 [악보 32]의 왼쪽 부분에 각 행의 선율을 제1행부터 제8행까지로 표기했으며,²³⁵⁾ 이하 설명은 행 단위로 하겠다.

유중교는 <회암선생초은조> 제1행에 칠언율시 제1언의 형식²³⁶⁾을 썼다. 제1행 제1구는 내구(內句), 제2구와 제3구는 외구(外句)의 형식을 가져왔다([악보 32]의 [A]). 제2, 4, 6행(짝수행)은 칠언율시 제2언의 형식을 썼다([악보 32]의 [B]). 홀수행 중 대구를 이루지 못하고 한 구절로만 이루어진 제3,

235) 제1장의 노랫말 제1~3구는 악보 제1행, 제4~5구는 제2행, 제6구는 제3행이고, 제2장의 노랫말 제1~2구는 제4행, 제3구는 제5행, 제4~5구는 제6행, 제6~7구는 제7행, 제8구는 제8행이다.

236) 칠언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

5행은 칠언율시 제3연 내구의 형식을 썼다([악보 32]의 ㉔(내)). 내구의 형식을 쓴 이유는 제3행의 노랫말은 내용상 제4행으로 이어지고, 제5행의 노랫말은 내용상 제6행으로 이어지기 때문이다.²³⁷⁾ 홀수행 중 대구를 이루는 제7행은 칠언율시 제3연 내·외구의 형식을 모두 썼다([악보 32]의 ㉔). 제8행은 칠언율시의 제4연[尾聯]의 형식을 썼는데, 짝을 이루지 못한 1구이고 맺는 구절이기 때문에 외구를 썼다. 즉, <회암선생초은조>의 제1행은 칠언율시 제1연[首聯]을 썼고, 제2행부터 제7행까지는 칠언율시의 제2연과 제3연을 번갈아 썼으며, 제8연은 칠언율시 제4연[尾聯]의 형식을 썼다.

이렇듯 <회암선생초은조>의 노랫말은 2장 형식이지만, 선율은 분장(分章)하지 않고 제1행부터 제8행까지 이어져서 ‘A(기)-B(승)-C(전)-B(승)-C(전)-B(승)-C(전)-D(결)’로 구성된다.

<회암선생초은조>의 각 구를 이루는 글자 수는 3언, 4언, 5언, 6언, 7언, 8언, 9언 등으로 다양하다. 각 글자 수에 따라 성(聲)을 붙이는 방법과 같다.

3언의 경우, 두 가지 방식으로 성을 붙인다.²³⁸⁾ 일반적으로는 칠언율시의 1구 7성 중 앞 4성에서 제3성을 뺀 나머지 3성(제1, 2, 4성)을 차례로 쓴다. 반면, 한 행을 맺는 구절에 위치한 3언은 칠언율시의 1구 7성 중 뒤 3성(제5, 6, 7성)을 차례로 쓴다.([악보 32]의 제1행)²³⁹⁾

聯	句聲	내구							외구						
		제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1	㉔	중성(姑)	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
제2	㉕	중성(蔡)	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
제3	㉖	중성(林)	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
제4	㉗	중성(姑)	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성

칠언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

237) “한 구절만 있고 대구가 없는 것은 또한 글의 뜻이 어떠한가를 잘 살펴서, 만일 위 구절을 맺는 글이라면 외구의 체제를 쓰고, 아래 구절을 일으키는 글이라면 내구의 체제를 쓴다.”(『省齋集』別集, 卷4, 35, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “凡隻句無對者, 亦審文意向背, 若是結上之辭, 用外句體, 是起下之辭, 用內句體.”)

238) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “遇三言, 就七言上四聲, 去第三聲用之。【若是承上結殺語, 直用七言下三聲。】”

239) 유종교는 3언에 대해 “또한 마땅히 먼저 중성을 붙여야할 곳이 있고, -가령 ‘산

4언은 사언율시의 법칙과 동일한 두 가지 방식을 쓴다.²⁴⁰⁾ 일반적으로는 칠언율시의 1구 7성 중 앞 4성(제1, 2, 3, 4성)을 차례로 쓴다.([악보 32]의 제1행) 반면, 마지막 연에 오는 4언은 칠언율시의 1구 7성 중 앞 4성을 쓰되, 제1성과 제2성의 자리를 서로 바꾸고, 제3성과 제4성의 자리를 서로 바꾼다[博換]. 즉, 마지막 연에 오는 4언은 칠언율시의 제2, 1, 4, 3성의 순서로 성을 붙인다.

5언은 오언율시의 법칙과 동일한 방식을 쓴다.²⁴¹⁾ 칠언율시의 1구 7성 중 제3성과 제4성을 뺀 나머지 5성을 쓰되, 제5성과 제6성의 자리를 바꾼다[博換]. 즉, 사의 5언은 칠언율시의 제1, 2, 6, 5, 7성 순으로 쓴다.([악보 32]의 제6행)

6언은 글자의 구성에 따라 두 가지 방식으로 성을 붙인다.²⁴²⁾ 4자+2자로 이루어진 6언은 칠언율시의 7성 중 제6성을 뺀 나머지 6성(제1, 2, 3, 4, 5, 7성)을 차례대로 쓴다.([악보 32]의 제2행, 제7행) 3자+3자로 이루어진 6언은 칠언율시 중 제3성을 뺀 나머지 6성(제1, 2, 4, 5, 6, 7성)을 차례대로 쓴다.

7언은 칠언율시의 7성을 그대로 쓴다.([악보 32]의 제5행, 제7행)²⁴³⁾

8언은 글자의 구성에 따라 두 가지 방식으로 성을 붙인다.²⁴⁴⁾ 4자+4자로

아아수야양(山峩峨水洋洋)이라고 할 때에는 ‘산’과 ‘수’자에 마땅히 중성을 붙여야 한다.- 마땅히 뒤에 중성을 붙여야 할 곳이 있는데, -가령 ‘노자작앵무배(鸛鵒酌鸛鵒盃)’라고 할 때에는 ‘작’과 ‘배’자에 마땅히 중성을 붙여야 한다.-”고 부언하였으나 유종교가 악보로 제시한 두 악곡에서는 이에 해당하는 부분이 없다. 단, 장단구 사의 율격을 써서 선율을 붙이는 ‘동요(東謠)’에서 위와 같이 특정 자리에 중성을 써야 하는 3언이 나타난다. 이에 대해서는 다음 항 “동요(東謠)의 율격”에서 상술하겠다. (『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “又如三言句, 亦有合先著中聲處, 【如云山峩峨水洋洋山水字, 合著中聲。】有合後著中聲處【如云鸛鵒酌鸛鵒盃酌盃字。合著中聲。】...”)

240) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “遇四言, 全用上四聲。【若是一章之尾聯。則依下四言律格尾聯法。博換字用之。】”

241) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “全篇大體排鋪, 依五七言長篇, 其遇七言, 用七言法, 遇五言, 用五言法。”

242) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “遇六言, 去第六聲, 遇八言, 於五六聲間, 添一中聲。... 如六言句, 若四言二言相疊, 固當如上法, 若兩三言相疊, 卽就七言, 去第三聲。【卽疊用上三言下三言法。】”

243) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “全篇大體排鋪, 一依五七言長篇, 其遇七言, 用七言法, 遇五言, 用五言法。”

이루어진 8언은 칠언율시 7성의 제5성과 제6성 사이에 중성을 추가로 넣는다. 5자+3자로 이루어진 8언은 칠언율시 7성의 제4성과 제5성 사이에 중성을 추가로 넣는다.([악보 32]의 제4행)

9언은 칠언율시 제1성부터 제4성까지의 4성을 앞에 배치하고 다시 칠언율시 제4성부터 제7성까지의 4성을 뒤에 배치한 뒤 그 사이에 극하 또는 극고의 성을 넣는다. 제4성과 제4성 사이에 극하 또는 극고를 넣는 것인데, 제4성이 극고일 경우에는 그 뒤에 극하를 넣고([악보 32]의 제3행, 제8행), 제4성이 극하일 경우에는 그 뒤에 극상을 넣는다.²⁴⁵⁾ 이렇게 하는 까닭은 절선승강(折旋升降)²⁴⁶⁾을 맞추기 위함으로 보인다.

위와 같이 사(詞)의 1구를 이루는 선율은 7언과, 7언보다 짧은 단구(短句: 3언, 4언, 5언, 6언), 7언보다 긴 장구(長句: 8언, 9언) 등 세 가지 유형으로 구성된다. 7언은 칠언율시를 그대로 쓰고, 단구는 칠언율시의 7성 중 일부를 생략하거나 박환하여 쓰며, 장구는 칠언율시의 7성에 '중성' 또는 '극하'의 성(聲)을 추가로 삽입하여 쓴다.

이상의 내용을 표로 정리하면 [표 36], [표 37]과 같다.

244) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, 長短句詞律格, “八言句, 若兩四言相疊, 固當如上法, 若五言三言相疊, 卽就七言第四五聲間, 添一中聲。

【中聲卽五言終聲。】”

245) 유종교는 9언의 법칙에 대해서는 따로 설명을 하지 않았다. 위의 9언 법칙은 필자가 악보를 분석하여 도출한 내용이다.

246) 유종교는 오언사운의 율격에서 성(聲)을 위 아래로 바꾸어 선율을 꺾어 오르고 내리는 법도(折旋升降之度)를 맞추는 것에 대해 설명한 바 있다. (『省齋集』別集, 卷4, 34, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, 五言四韻律格, “就七言四韻, 每句去第三第四聲, 其第五第六則博換上下。蓋每聯內句首二聲, 既自高而下, 其次二聲須自下而高。外句首二聲, 既自下而高, 其次二聲須自高而下, 故必博換上下, 乃合折旋升降之度。”)

[표 36] 사(詞)의 단구(短句)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법: 생략, 박환

1구를 이루는 글자수		선을 진행 방향 →						
3언	일반	제1성	제2성	×	제4성			
	맺는 구인 경우					제5성	제6성	제7성
4언	일반	제1성	제2성	제3성	제4성			
	마지막 연(박환)	제2성	제1성	제4성	제3성			
5언	일반	제1성	제2성	×	×	제6성	제5성	제7성
6언	4자+2자	제1성	제2성	제3성	제4성	제5성	×	제7성
	3자+3자	제1성	제2성	×	제4성	제5성	제6성	제7성

* ×는 생략, **고딕체**는 박환(博換)을 뜻한다.

[표 37] 사(詞)의 장구(長句)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법: 추가삽입

1구를 이루는 글자수		선을 진행 방향 →							
7언		제1성	제2성	제3성	제4성	제5성	제6성	제7성	
8언	4자+4자	제1성	제2성	제3성	제4성	제5성	+ 중성	제6성	제7성
	5자+3자	제1성	제2성	제3성	제4성	+ 중성	제5성	제6성	제7성
9언	제4성이 극고성일 때	제1성	제2성	제3성	제4성	+ 극하성	제4성	제5성	제6성
	제4성이 극하성일 때	제1성	제2성	제3성	제4성	+ 극고성	제4성	제5성	제6성

(2) 부(賦)

부(賦)²⁴⁷⁾는 다양한 형식을 지닌 시이다. 이 때문에 유중교는 부의 율격에 대해 기본적인 체제²⁴⁸⁾를 규정해놓고 그 뒤에, “들쭉날쭉하여 일정하지 않은 곳에 대해서는 미리 격식을 만들어놓기 어려우니, 상황에 따라 잘 헤아려서 써야 한다.”²⁴⁹⁾고 부언했다. 따라서 유중교가 만든 부의 율격을 이해하기 위해서는 유중교의 설명을 참고하여 실제 구성된 악곡을 분석해야 한다.

유중교는 부의 악곡으로 <회암선생감춘부(晦菴先生感春賦)>²⁵⁰⁾를 수록했다. 다음 [악보 33]은 <회암선생감춘부> 악보의 일부이다.²⁵¹⁾

[악보 33] <회암선생감춘부(晦菴先生感春賦)> (부)

제1연

A 6언(3자+1자+2자) ㉔²⁵²⁾ 6언(3자+1자+2자) ㉕

觸世塗之幽險(兮) 攬余鬱其安之
姑黃林姑蕤姑 姑 姑林黃姑太姑

247) 『시경(詩經)』의 작법 중 하나로서, 작자의 생각이나 눈앞의 경치 같은 것을 있는 그대로 드러내 보는 것이다. 부의 형식과 내용은 시대와 사람에 따라 다르다. <한 국민족문화대백과> “부” 참고.

248) 유중교는 ‘부의 율격’을 다음과 같이 설명했다. “부의 율 또한 시의 율에 의거하여 정하는데, 매 구마다 7언의 제6성을 빼고, 제4성과 제3성을 바꾼다. 앞에 나오는 세 글자는 저절로 3언의 체제를 이루기 때문에 3언의 법도를 쓰고, 제4자는 허자(虛字)이기 때문에 중성을 쓰는데, 만일 이 중성을 빼면 바로 5언의 율을 뒤집어 놓은 것이다. 이것이 보통의 형식이다. 만일 앞에 나오는 3언이 혹 4언으로 바뀌었을 경우에는 7언에서 앞에 나오는 4성을 쓰고, 뒤에 나오는 2언이 혹 3언으로 바뀌었을 경우에는 7언에서 뒤에 나오는 3성을 쓴다.

(『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 賦律格, “賦律亦據詩律裁定, 每句去七言第六聲, 其第四聲與第三聲博換. 盖上三字自成三言體, 故用三言法, 第四是虛字, 故用中聲, 若去此中聲, 卽五言律之倒置者也, 此其常格也. 若上三言或變作四言, 則仍用七言上四聲, 下二言或變作三言, 則仍用七言下三聲, 其他參差不齊處, 亦難預設格式, 宜臨時裁度用之.”)

249) 『省齋集』別集, 卷4, 36, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 賦律格, “其他參差不齊處, 亦難預設格式, 宜臨時裁度用之.”

250) 주자가 지은 ‘감춘부’에 유중교가 선율을 붙인 악곡이다.

251) 율자보에서 “ 표시는 앞의 음을 반복한다는 뜻이다. 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 헌가(유중교작) 악보” 참조.

제2연

[B] 6언(3자+1자+2자) ㉠' 6언(3자+1자+2자) ㉡'

慨埋輪而繫馬(兮) 指故山以爲期
蕤太南蕤林蕤" 蕤南太蕤姑蕤

제3연

[C] 6언(3자+1자+2자) ㉠" 7언(3자+1자+3자) ㉡"

仰皇鑑之昭明(兮) 眷余衷其猶未替
林姑應林南林" 林應姑林蕤南林

∴ (중략)

제16연

[B] 4언 ㉠' 6언(3자+1자+2자) ㉡'

樂吾之樂(兮) 誠不可以在終極
姑黃姑林" 姑林黃姑太姑

제17연

[D] 4언 ㉡ 7언(4자+1자+2자) ㉠

憂子之憂(兮) 孰知吾心之永傷
姑林姑黃" 姑黃姑林姑蕤姑

*[A]...[D]는 율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.

*㉠...㉠'와 ㉡...㉡"는 각각 동형진행 관계이다.

<회암선생감춘부>는 34구 17연으로 구성된다. 유중교는 <회암선생감춘부> 제1연에 칠언율시 제1연의 형식²⁵³⁾을 썼다([악보 33]의 [A]). 제2, 4, 6,

252) “6언(3자+1자+2자) ㉠”에서 ‘6언’은 제1구에서 어조사 혜(兮)를 뺀 글자 수이다. 노랫말 중 어조사에 해당하는 것은 괄호로 표기하였고, 칠언율시의 선율 유형을 본떠 <회암선생감춘부>의 선율 유형을 표기했다. 6언과 7언의 글자 수 세부표기 중 ‘1언’은 허자(虛字), 즉 조사(助詞)에 해당한다. 예를 들어 “6언(3자+1자+2자)”이면 3자 뒤에 오는 1자, 즉 제4자가 허자이고, 여기에는 중성(中聲)을 배치한다.

8, 10, 12, 14, 16연(짝수연)은 칠언율시 제2연의 형식을 썼다([악보 33]의 ㉔). 제3, 5, 7, 9, 11, 13, 15연(홀수연)은 칠언율시 제3연의 형식을 썼다([악보 33]의 ㉕). 마지막 연인 제17연은 칠언율시의 마지막 연인 제4연의 형식을 썼다([악보 33]의 ㉖). 즉, <회암선생감춘부>의 제1연은 칠언율시 제1연(首聯)을 썼고, 제2연부터 제16연까지는 칠언율시의 제2연과 제3연을 번갈아 썼으며, 제17연은 칠언율시 제4연(尾聯)의 형식을 썼다. 이러한 선율 형식은 배율의 율격을 본뜬 것이다. <회암선생감춘부>는 총 17연이고 홀수연으로 끝나기 때문에 형식은 ‘기-승-전-승-전-승-전-승-전-승-전-승-전-승-결’로서, ‘전’을 거치지 않고 ‘승-결’로 맺는다.

<회암선생감춘부>의 각 구를 이루는 글자 수는 5언, 6언, 7언, 8언 등으로 다양하다. 내구(內句)의 끝에는 모두 어조사 헤(兮)가 붙는데, 어조사 헤(兮)²⁵⁴는 구결(口訣)의 예²⁵⁵에 따라서 앞의 음을 반복한다. 따라서 각 구에는 어조사를 뺀 나머지 글자 수에 따라 성(聲)을 붙인다. 각 구에서 어조

253) 칠언율시의 율격을 요약하면 다음과 같다.

聯 聲	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
제1 ㉔	중성(姑)	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
제2 ㉕	중성(蔡)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제3 ㉖	중성(林)	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
제4 ㉗	중성(姑)	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성

칠언율시에 대한 상세 설명은 본고 제3장 제2절 제1항 “율시(律詩)의 율격” 참조.

254) 유중교는 ‘어조사 헤(兮)에 대해 다음과 같이 설명했다. “모든 ‘헤(兮)’자는 우리나라 말의 구결(口訣)의 예에 따라 소리를 바꾸었다.(凡兮字用土音口訣例轉聲。)” ‘구결의 예’(아래 각주 참조)에 따르면 구결은 바로 앞의 음을 반복함으로 ‘헤’자 역시 앞의 음을 반복한다. 유중교가 남긴 <회암선생감춘부>의 악보를 보면 ‘헤(兮)’자 옆에 굵은 점이 찍혀있는데, 이는 바로 앞의 음을 반복하라는 뜻이다.

255) 유중교가 말한 ‘구결의 예’는 다음의 글을 뜻한다. “우리 동쪽나라 사람들은 한문을 읽을 때 구결이 끊어지는 곳에서는 으레 우리말로 구결을 붙인다. 지금 사언의 악장을 노래할 때에는 구결을 전혀 쓰지 않지만, 오언과 칠언의 근체시(近體詩)에는 구결을 쓸 필요가 없는 경우도 있고 쓰지 않을 수 없는 경우도 있다. 이는 상황에 따라 스스로 결정할 일이지만, 만일 노래하는 사람이 구결을 쓴다면 금을 연주하는 사람 또한 구결이 끊어지는 곳에서는 마지막 글자의 성(聲)을 그대로 써서 한두 성을 거듭 연주하여 이에 호응한다.”(『省齋集』別集, 卷4, 43, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 各體詩詞配律, “【東人讀文字, 例於句絕處, 有土音口訣. 今歌四言樂章, 並不用口訣, 惟於五一言近體, 有不須用處, 有不能不用處. 此在臨時自裁之, 若歌者用口訣, 彈琴者亦於句絕處, 仍用末字聲, 重彈一二聲以應之.】”)

사를 빼면 <회암선생감춘부>의 선율을 이루는 각 구의 글자 수는 4언, 6언, 7언 등 세 가지이다. 각각의 대표적인 예제를 [악보 33]에서 살펴보면 다음과 같다.

6언은 어조사가 없는 6언 1구와 어조사를 포함한 7언 1구의 두 가지가 있다. 제1언의 내구는 7언 1구인데 마지막 글자가 어조사 혜(兮)이므로 실제 음이 붙는 글자 수는 6언이 된다. 사(詞)에서는 4자+2자로 구성된 6언의 경우, 칠언율시의 1구 7성 중 제6성을 뺀 나머지 6성을 쓴다. 부에서는 칠언율시의 1구 7성 중 제6성을 뺀 나머지 6성을 쓰되, 제3성과 제4성의 자리를 바꾼다[博換]. 박환하는 이유는 부의 제4언은 허자(虛字), 즉 조사(助詞)인데 이 자리에는 중성(中聲)을 배치해야하기 때문이다. 칠언율시의 제3성인 중성을 허자(제4언)의 위치에 놓기 위해 제3성과 제4성의 자리를 바꾼다. 따라서 부의 6언 중 앞 3자(제1자, 제2자, 제3자)는 칠언율시의 제1성, 제2성, 제4성을 쓰고, 부의 제4언은 칠언율시의 제3성(중성)을 쓰며, 부의 제5, 6자에는 칠언율시의 제5성과 제7성을 쓴다. 제1언의 외구는 6언 1구로서, 제1언 내구에서 어조사를 뺀 6언에 성을 붙이는 방법을 그대로 쓴다. 이하 어조사가 없는 6언 1구와 어조사를 포함한 7언 1구는 모두 이와 같은 방법으로 성을 붙인다.

7언은 어조사가 없는 7언 1구와 어조사를 포함한 8언 1구의 두 가지가 있다. 제3언 외구와 제16언 외구는 모두 7언 1구이나, 허자의 위치에 따라 배율 방법을 달리한다. 제3언 외구는 허자 ‘其’가 제4자에 위치한다. 이 경우에는 칠언율시의 7성 중 제3성과 제4성을 박환하여 부의 제4자(허자) 자리에 중성이 오도록 한다. 제16언 외구는 허자 ‘之’가 제5자에 위치한다. 이 경우에는 칠언율시의 7성 중 제6성을 빼고 제4성과 제5성 사이에 중성을 넣는다. 이 역시 허자를 중성으로 맞추기 위함이다. 이하 어조사가 없는 7언 1구와 어조사를 포함하여 8언 1구를 이루는 모든 구절은 모두 이와 같은 방법으로 선율을 구성한다.

4언은 어조사를 포함한 5언 1구 한 가지만 있다. 제16언 내구와 제17언 내구는 모두 5언 1구이나, 마지막 글자가 어조사이기 때문에 이를 빼면 4언이 된다. 부의 4언은 칠언율시 7성의 첫 4성, 즉 제1, 2, 3, 4성을 차례로 쓴다.

위와 같이 <회암선생감춘부>의 1구를 이루는 선율은 4언, 6언, 7언 등 세 가지 유형으로 구성된다. 4언과 6언은 각각 성을 붙이는 방법이 한 가지씩이고, 7언은 허자의 위치에 따라 두 가지 방법으로 성을 붙인다. 따라서 부에서 성을 배열하는 방법은 총 네 가지이다.

이상의 내용을 표로 정리하면 다음 [표 38]과 같다.

[표 38] 부(賦)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법: 생략, 박환, 중성추가

1구를 이루는 글자수		선을 진행 방향 →						
4언	4자	제1성	제2성	제3성	제4성	×	×	×
6언	3자+1자(허자, 중성)+2자	제1성	제2성	제4성	제3성 (중성)	제5성	×	제7성
7언	3자+1자(허자, 중성)+3자	제1성	제2성	제4성	제3성 (중성)	제5성	제6성	제7성
	4자+1자(허자, 중성)+2자	제1성	제2성	제3성	제4성	⁺ 중성	제5성	×

* ×는 생략, **고딕체**는 박환(博換)을 뜻한다.

5) 동요(東謠)의 율격

유종교는 한시 외에도 우리말로 된 시조에 선율을 붙여 노래했다. 유종교는 이를 ‘동요(東謠)’라 하였고, 「현가궤범」에 동요의 가영(歌詠) 체제를 ‘동요율격(東謠律格)’이라는 제목으로 악보와 함께 수록했다.

유종교가 우리말 현가를 남긴 것은 우리말로 된 노래가 세속 교화에 효용이 있음을 인식했기 때문이다. 그는 노래는 사람의 마음을 소리로 펼친 것인데 중국인은 말과 글(한자)이 같아 노래를 바로 써서 읽을 수 있지만 우리나라는 그렇지 않다는 점을 지적했다.²⁵⁶⁾ 이러한 맥락에서 우리말 노래를

256) “노래라는 것은 사람이 마음속에 느끼는 것이 있어서 소리로 펼쳐진 것이다. 중국인들은 말과 글이 일치하기 때문에 노래가 입에서 나오면 곧바로 책에다 써서 읽을 수 있다. 중국인이 아닌 외국인들은 말과 글이 다르기 때문에 먼저 소리로 나타난 노래를 곧 그 나라 말[土音]로 읊을 뿐이다. 듣는 사람이 그 뜻을 깊이 헤아려보면 또한 그 본연의 정취를 알 수 있지만, 이를 글로 번역하게 되면 도리어 그

실은 『대동풍요(大東風謠)』²⁵⁷⁾에 주목했고, 그 노래를 ‘국풍(國風)’이라 했다.

본 항에서는 유중교가 동요(東謠)로 제시한 <고산가(高山歌)>와 <옥계조(玉溪操)>를 분석하여 한시와는 체제가 다른 우리말 시조에 한시의 율격을 어떻게 적용했는지 고찰하고자 한다. 즉, 유중교가 만든 우리말 현가의 가영 체제를 밝히겠다.

진면목을 잃게 된다. 우리나라 말로 된 노래 가운데 세상에 유행하여 전하는 것이 매우 많은데, 중고(中古)시기에 어떤 사람이 이를 모아서 훈민정음 글자(한글)로 번역하고 『대동풍요(大東風謠)』라고 제목을 붙였으니, 이 또한 국풍(國風)이다. 살펴보면 그 가운데에는 감정의 샛둠과 바름이 일정하지 않고 음이나 의미가 외설스럽고 잡다한 것들이 대부분이다. 그렇지만 그 가운데에서 충신 효자 위인 장사(莊士)의 글도 왕왕 나오니, 안목을 갖춘 이가 잘 골라서 노래한다면 사람들을 감동시켜 세속을 교화하는데 또한 보탬이 없지는 않을 것이다. 이제 특별히 율곡선생(栗谷先生)의 <고산구곡가(高山九曲歌)> 한 편을 들어 시의 율격을 대략 본따서 율을 배치함으로써 노래하는 체제를 보인다.”(『省齋集』別集, 卷4, 43-44, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 東謠律格, “凡歌者, 人心之感於中而宣於聲者也。中國人言與文一, 故歌出於口, 卽可以書之冊而讀之。外國人言與文二, 故歌之先形於聲者, 卽土音謳吟耳。聽之者深繹其旨, 亦可以見天趣, 至譯之以文, 則反失其眞面矣。東人士音歌謠流傳者甚多, 中古何人收取之, 譯以訓民正音字, 名曰『大東風謠』, 是亦國風也。顧其中所感之邪正不一, 而音旨之猥雜者居多。然忠臣孝子偉人莊士之詞, 亦往往出於其間, 具眼者擇焉而歌之, 其於感人化俗, 亦不無所補。今特舉栗谷先生<高山九曲歌>一篇, 略倣詩律格配律, 以見歌詠之體。”)

257) 『대동풍요』는 홍대용(洪大容, 1731~1783)이 지은 노래가사집이다. 홍대용의 『담헌서』 ‘대동풍요서’에 따르면, 민요 수집 편을 수록한 2책이다. 홍대용은 북학파 실학자로서, 중국에서 들여온 양금을 우리나라 식으로 변용하여 처음으로 연주하기도 했다. 유중교는 『대동풍요』의 저자에 대해 “중고(中古)시기에 어떤 사람”이라 기술하고 있어 홍대용에 대해서는 몰랐던 듯하다. 그러나 「현가궤범」 부록 끝에 ‘동요 율격(東謠律格)’을 실은 이유를 설명한 대목은 홍대용의 ‘대동풍요서’ 서두와 매우 유사하기 때문에 유중교가 『대동풍요』, 즉 홍대용의 음악관의 영향을 다소 받은 것으로 보인다. 홍대용의 ‘대동풍요서’ 서두는 다음과 같다. “노래는 자신의 감정을 표현한 것이다. 감정이 말을 따라 움직이고, 말이 글을 따라 이루어지는 것을 노래라고 한다. 노래가 좋다고 하는 이유는 화려함과 졸렬함, 선함과 악함을 잊고 자연스럽게 표현하고 타고난 기질을 드러낼 수 있기 때문이다. 이 때문에 『시경』의 「국풍」은 백성들 사이에서 불리는 수많은 가요를 실었는데, 그중에는 덕성을 기르는 가르침도 있지만 아름답지 못한 풍속을 노래한 것도 있다. 그러므로 선하고 아름다운 강구요(康衢謠, 요순 시대에 태평한 세상을 즐겨 부른 노래)에 비교하면, 보잘 것 없지만 모두 그 시대의 성품과 감정을 바르게 담았다고 할 수 있다.” 홍대용의 ‘대동풍요서’는 고전연구회 사암, 한정주, 엄윤숙, 『조선 지식인의 비평노트』(포럼, 2007) 98-100쪽 참고.

(1) <고산가(高山歌)>

<고산가(高山歌)>는 울곡(栗谷) 이이(李珥)가 1578년(선조 11)에 주희(朱熹)의 ‘무이도가(武夷權歌)’를 본떠서 지은 시조로서, 본래 명칭은 ‘고산구곡가(高山九曲歌)’이다.²⁵⁸⁾ 이이가 본래 우리말로 10수의 연시조로 지은 것을 17세기 말에 우암(尤菴) 송시열(宋時烈)이 5언 1구, 6구 1장, 총 10장의 한역시로 번역하면서 재조명되었다.²⁵⁹⁾

유종교는 우리말 연시조와 한역시, 두 가지 형태 중 우리말 연시조 ‘고산구곡가’에 선율을 붙여 현가 <고산가>라 칭했다. 아래는 유종교가 남긴 <고산가> 악곡에 대한 설명이다.

위 10장은 1장에 6구이다. -울을 배치하는 것은 장단구(長短句)를 썼다. 3언의 단편체(短篇體)이고, 전어성(轉語聲)은 구결(口訣)의 예를 써서 정율(正律)에 들어맞지 않다.-²⁶⁰⁾²⁶¹⁾

258) <고산가>에 대해 유종교는 다음과 같이 설명했다. “울곡선생이 해주(海州)의 석담(石潭)에 거처를 정하고 살면서 주자서원(朱子書院)을 세우고 은병정사(隱屏精舍)를 지어 들어앉아 수양하는 곳으로 삼았다. 이에 여러 생도들과 함께 고산(高山)의 자연을 유람하고 감상하면서 아홉 굽이[九曲]에 이름을 붙이고, 이 노래를 지어 연주하였다. 그 뒤 우암선생이 글을 번역하여 판각하였는데, 지금 『울곡전서(栗谷全書)』에 들어 있다.”(『省齋集』別集, 卷4, 44, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 東謠律格, “【栗谷先生定居海州之石潭, 立朱子書院, 建隱屏精舍. 以爲藏修之所. 仍與諸生游賞高山泉石, 命名<九曲>, 作此歌以樂之. 其後尤菴先生翻文入梓, 今在全書中】”)

259) “창작 이후 약 1세기 가까이 전혀 정체를 드러내지 않던 <고산구곡가>는 17세기 말 우암 송시열(1607~1689)을 중심으로 한 노론계 문인들이 『고가구곡첩』을 제작함으로써 비로소 세상에 다시 모습을 드러내게 된다. ... 조선후기 집권 세력이었던 서인들은 주자에게서 끊어진 도맥(道脈)이 조선의 울곡에게 이어진 것으로 인식하였으며, 이에 따라 울곡이 창작한 <고산구곡가>는 조선 도맥의 새로운 창출이라는 상징적 의미를 갖는 것으로 이해”되었다. 이상원, 앞의 논문, 108쪽 참고.

260) 『省齋集』別集, 卷4, 46, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 東謠律格, “右十章. 章六句. 【配律用長短句. 三聯短篇體. 其轉語聲用口訣例, 不叶正律.】”

261) 이 부분에 대해 권오성은 “이 글은 각기 다른 장단구의 3연구에 붙여진 율명에 따라서 노래하면 정률에 맞지 않는다는 예가 된다고 했다.”(권오성(2006), 앞의 논문, 199쪽.)고 해석했으나, 내용 상 필자의 번역이 더 적합하다. 권오성은 위 부분을 잘못 해석함으로써 유종교가 장단구 ‘사’의 선율을 붙이는 방식을 써서 <구곡가> 선율을 구성했다는 점을 파악하지 못한 것으로 보인다. 권오성은 <구곡가> 악보에 대해 “국한문혼용의 가사 옆에 12율명을 병기한 율자보로서 그 음고만 알 수 있을 뿐이며, 그것도 한글로 된 부분[土音口訣]의 음은 정확히 어떤 글자에 그 음

위의 설명에서 주목해야 할 부분이 세 가지가 있다. 첫 번째는 ‘3연의 단편체’라는 점, 두 번째는 ‘전어성은 구결의 예’를 썼다는 점, 세 번째는 율의 배치에 ‘장단구’를 썼다는 점이다.

첫 번째, ‘3연의 단편체’라는 것은 <고산가>가 총 10장이고, 각 1장이 6구 3연으로 된 단편체라는 뜻이다. 따라서 기본적으로 각 장의 글자 수가 다르더라도 각 장의 선율 유형은 동일하며, 하나의 선율 유형이 매 장에서 반복되는 형식으로 구성된다. 단편체에 선율을 붙이는 법은 ‘칠언장편의 율격’에서 찾아볼 수 있다.

칠언장편의 율격

... 만일 3연의 단편체이면 제1연[首聯]과 제3연[尾聯]은 앞의 법도대로 하고, 가운데에 있는 한 연은 사운[율시]의 제2연 내구와 제3연 외구의 법도를 써서 내구와 외구로 삼는다.²⁶²⁾

위의 설명에서처럼 단편체 1장의 제1연[首聯]은 칠언율시의 제1연[首聯]을 쓰고, 단편체 1장의 제2연은 칠언율시 제2연의 내구와 제3연의 외구를 쓰며([표 39]의 밑줄 친 부분), 단편체 1장의 제3연[尾聯]은 칠언율시의 제4연[尾聯]을 쓴다. 앞에서 제시했던 칠언율시의 선율 유형을 본떠 정리하면, <고산가> 제1연은 A(선율형㉔+선율형㉕), 제2연은 B(선율형㉔')+C(선율형㉕"), 제3연은 D(선율형㉕+선율형㉔)가 된다. 이를 표로 정리하면 다음과 같다.

이 몇 번 붙는 것인지도 불분명하게 되어 있”고, “장단은 물론 그 표시가 없어 어떤 음이 길고 짧은지 알 수 없는 일자일음식(一字一音式)의 규칙적인 장단으로 되어 있다.”(권오성(2006), 앞의 논문, 198쪽.)고 해석했다.

262) 『省齋集』別集, 卷4, 34, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 七言長篇律格, “若三聯短篇, 則首尾依前法, 中一聯用四韻第二聯內句第三聯外句法, 爲內外句。”

[표 39] 칠언율시와 <고산가> 1장의 선율 유형 비교

칠언율시(4연)		<고산가> 1장(3연)	
제1연	A(선율형㉔+선율형㉕)	제1연	A(선율형㉔+선율형㉕)
제2연	B(선율형㉔'+선율형㉕')	제2연	B(선율형㉔') + C(선율형㉕'')
제3연	C(선율형㉔''+선율형㉕'')		
제4연	D(선율형㉕+선율형㉔)	제3연	D(선율형㉕+선율형㉔)

위 [표 39]를 보면, 칠언율시는 4연, <고산가> 1장은 3연으로 <고산가>가 칠언율시보다 1연 더 짧지만 A(내구·외구)-B(내구)-C(외구)-D(내구·외구)의 선율 유형을 모두 사용하는 것을 알 수 있다. 따라서 <고산가> 10장은 각각 ‘기-승-전-결’의 형식을 이루고 있다.

[표 40] <고산가> 각 장의 형식

연	선율 유형	형식
제1	A(선율형㉔+선율형㉕)	기(氣)
제2	B(선율형㉔') + C(선율형㉕'')	승(承) · 전(傳)
제3	D(선율형㉕+선율형㉔)	결(結)

<고산가>는 우리말 시이기 때문에 각 구마다 글자 수가 다르지만, 7언을 기준으로 하여 <고산가> 1장의 기본 선율을 정리하면 다음과 같다.

[표 41] <고산가> 1장의 기본 선율

聯 句 字	내구							외구						
	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7	제1	제2	제3	제4	제5	제6	제7
首	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	角	宮	角	徵	變徵	商	角	角	徵	角	宮	商	變徵	角
	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑
第二	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성
	變徵	商	變徵	羽	徵	角	變徵	徵	變宮	徵	角	變徵	羽	徵
	蕤	太	蕤	南	林	姑	蕤	林	應	林	姑	蕤	南	林
尾	중성	극고	중성	극하	차하	차고	중성	중성	극하	중성	극고	차고	차하	중성
	角	徵	角	宮	商	變徵	角	角	宮	角	徵	變徵	商	角
	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑

위 [표 41]은 <고산가> 1장의 선율을 이루는 기본 골격 선율이 된다. 이 기본 골격 선율이 어떻게 활용되는지 알기 위해 다음으로 살펴볼 것은 ‘전어성(轉語聲)은 구결의 예’를 썼다는 점이다. ‘구결의 예’는 다음과 같다.

우리나라 사람들은 한문을 읽을 때 구결이 끊어지는 곳에서는 으레 우리말[土音]로 구결(口訣)을 붙인다. 지금 사언의 악장을 노래할 때에는 구결을 전혀 쓰지 않지만, 오언과 칠언의 근체시(近體詩)에는 구결을 쓸 필요가 없는 경우도 있고 쓰지 않을 수 없는 경우도 있다. 이는 상황에 따라 스스로 결정할 일이지만, 만일 노래하는 사람이 구결을 쓴다면 금을 연주하는 사람 또한 구결이 끊어지는 곳에서는 마지막 글자의 성(聲)을 그대로 써서 한두 개의 성(聲)을 거듭 연주하여 이에 호응한다.²⁶³⁾

263) 『省齋集』別集, 卷4, 43, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 各體詩詞配律, “【東人讀文字, 例於句絕處, 有土音口訣. 今歌四言樂章, 並不用口訣, 惟於五七言近體, 有不須用處, 有不能不用處. 此在臨時自裁之, 若歌者用口訣, 彈琴者亦於句絕處, 仍用末字聲, 重彈一二聲

노래하는 사람이 구결을 쓰면 금(琴)이 마지막 글자의 성(聲)을 한두 차례 반복해서 친다는 점에 비추어 볼 때, 노래하는 이도 구결에 마지막 글자의 음을 붙여서 이어 불렀을 것이다. 즉, 구결은 앞 글자의 음을 반복해서 부르는 데, 전어성은 구결의 예를 따른다고 하였기에 전어성 또한 앞 글자의 음을 반복해서 부른다.²⁶⁴⁾

전어성은 그 말을 그대로 풀면 ‘말이 변하는 소리(轉語聲)’라는 뜻인데, 형용사와 동사의 활용 시 어미가 변하는 것을 뜻하는 듯하다. 즉, 전어성은 ‘형용사와 동사의 어미변화로 이루어진 글자의 성(聲)’으로 해석할 수 있다. 실제로 <고산가>의 악보를 살펴보면, 형용사·동사의 어미변화 부분과 일부 조사(助詞)의 음은 울자가 없고 굵은 점만 찍혀 있는데, 이는 바로 앞의 음을 반복하라는 뜻이다.²⁶⁵⁾ 따라서 <고산가>의 각 구를 이루는 주요 선율은 전어성을 뺀 노랫말에 붙은 음으로 구성된다.

마지막으로 율의 배치에 ‘장단구’, 즉 ‘사(詞)’의 율격을 어떻게 적용했는지 밝히려면, 각 구의 노랫말에서 앞의 음을 반복하는 조사와 전어성을 모두 뺀 글자 수를 먼저 파악해야 한다. 장단구의 율의 배치는 각 구의 글자 수에 따라 칠언율시의 1구 7성의 선율을 변용하는 방식이기 때문이다. <고산가>의 가사와 선율 중 전어성에 해당하는 것은 괄호로 표기하여 각 구를 이루는 글자 수와 성(聲)의 수를 파악하고, 칠언율시의 선율 유형을 본떠 <고산가> 제1~2장의 선율 유형을 정리하면 [악보 34]와 같다.²⁶⁶⁾

以應之。】”

264) 앞의 음을 반복하는 부분은 [악보 34]의 울자보에 ‘ㄴ’로 표시하였다.

265) 이때 굵은 점은 하나만 찍혀있지만 노랫말이 ‘노라’, ‘이로다’ 등 2~4자로 이루어진 경우, 한 음절에 한 음씩 넣어서 해당 노랫말을 떼어 부르느냐, 아니면 한 음에 여러 음절을 붙여서 이어 부르느냐의 문제가 생긴다. 유중교는 “전어성(轉語聲)은 구결(口訣)의 예를 써서 정율(正律)에 들어맞지 않다”고 한 바 있는데, 이를 감안해보면 한 음에 여러 음절을 붙여 이어 부른 것으로 보인다. 정율에 들어맞지 않는다는 것은 1자1음식(一字一音式)에 들어맞지 않는다는 뜻으로 해석할 수 있기 때문이다.

266) 전체 악보는 본고 말미 “부록 2. 현가(유중교作) 악보” 참조.

[악보 34] <고산가> 제1~2장

1 **A** 5언 ① 4언 ②

제1연

高山九曲潭 (을) 사람 (이) 모 르 (더)니
姑黃太蕤姑 " 姑林 " 姑黃 "

B (내) 5언 ①' **C** (외) 4언 ②"

제2연

誅茅來卜居 (히) 님 (네) 다 오 (신)다
蕤太姑林蕤 " 林應 " 林姑 "

X 4언 ②''' [박환] 3언 ① [박환]

제3연

武林夷 (을) 想像 (히) 學朱子 (히)오리라
林姑 " 黃姑 " 太蕤姑 "

2 **A** 5언 ① 5언 ②

제1연

一曲 (은) 어 디 믹 (고) 冠巖 (에) 히 비 켜 (다)
姑黃 " 太蕤姑 " 姑林 " 蕤太姑 "

B (내) 5언 ①' **C** (외) 4언 ②"

제2연

平蕪 (에) 님 거 드 (니) 遠山 (이) 그 림 (이)로다
蕤太 " 姑林蕤 " 林應 " 林姑 "

D 5언 ② 5언 ①

제3연

松間 (에) 綠樽 (을) 노 (코) 벗 오 는 양 보 (노)라
姑林 " 蕤太 " 姑 " 姑黃太蕤姑 "

***A**...**D**는 율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.
 ***a**...**a**'와 **b**...**b**'는 각각 동형진행 관계이다.
 *율자보에서 ' ' ' 표시는 앞의 음을 반복한다는 뜻이다.

[악보 34]의 <고산가> 제1장을 보면, 제1연은 율시의 선율 유형 중 A를 사용했고 내구는 5언의 선율형㉔를, 외구는 4언의 선율형㉕를 썼다. 제2연의 내구는 율시의 선율 유형 중 B의 내구, 5언의 선율형㉖를 썼다. 제2연 외구는 율시의 선율 유형 중 C의 외구, 4언의 선율형㉗를 썼다. 제3연은 율시의 선율 유형 중 D를 썼으나, 미연(尾聯)의 내구와 외구에 오는 4언은 모두 박환하기 때문에 제3연의 선율 유형은 X로 표기했다. 내구는 4언의 선율형㉕를 박환한 선율형㉘를 썼고, 외구는 3언 선율형㉙ ‘蕤太姑’의 앞 2성을 서로 박환하여 ‘太蕤姑’로 썼다. 제2장의 선율 또한 제1연은 율시의 선율 유형 중 A를, 제2연은 B와 C를, 제3연은 D를 썼으며 각 구의 글자 수에 따라 음을 붙였음을 알 수 있다.

아래 [악보 35]의 제5장 제3연 외구의 선율은 3언이기 때문에 사(詞)의 율격대로라면 ‘蕤 ” 太姑 ” ’²⁶⁷⁾가 되어야 하나, 유중교는 ‘姑 ” 蕤姑 ” ’로 선율을 짜넣었다. 유중교는 3언의 구절 중에는 중성을 붙여야 할 곳이 있다고 했는데²⁶⁸⁾ 이 부분을 중성을 써야할 곳으로 보고 중성인 ‘姑’을 중복해서 넣은 것으로 보인다.

또한 일부 선율은 해당 구의 글자 수에 따른 장단구 사의 기본 율격을 그대로 쓰지 않고 다른 글자 수의 선율을 변용하기도 했다. [악보 35]의 제9장 제2연 외구의 선율은 7언이기 때문에 7언 ㉚의 선율 ‘林應林 ” 姑蕤南林’을 써야하나, 6언 ㉛를 사용했고 ‘林應姑蕤南林’의 제4성과 제5성 사이에 선율 유형 C의 중성인 ‘林’을 추가하여 ‘林應姑 ” 蕤林南林’로 구성했다.²⁶⁹⁾

267) (”)은 앞의 음을 반복한다는 뜻이다.

268) “3언의 구절에서도 또한 마땅히 먼저 중성을 붙여야할 곳이 있고, -가령 ‘산아아수야양(山峩峨水洋洋 산은 높고 물을 넓다)’이라고 할 때에는 ‘산’과 ‘수’자에 마땅히 중성을 붙여야한다.- 마땅히 뒤에 중성을 붙여야할 곳이 있는데, -가령 ‘노자작앵무배(鸛鷓酌鸚鵡盃)’라고 할 때에는 ‘작’과 ‘배’자에 마땅히 중성을 붙여야한다.- 모두 이러한 경우다.” (『省齋集』別集, 卷4, 35, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “又如三言句, 亦有合先著中聲處。【如云山峩峨水洋洋山水字, 合著中聲。】有合後著中聲處, 【如云“鸛鷓酌鸚鵡盃”, 酌盃字, 合著中聲】皆是也。”)

269) 다음 [표 42]에 <고산가>의 선율 유형을 정리하면서 장단구 사의 기본 율격을 변용한 것으로 보이는 부분에는 * 표시를 붙였다.

[악보 35] <고산가> 제5장과 제9장

5 [A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

四 曲 (은) 어 되 미 (고) 松 崖 에 히 념 거 다
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

[B] (내) 4언 ㉠' [C] (외) 6언(4+2) ㉡"

제2연

潭 心 巖 影 (은) 온 갓 빛 치 즘 저 (서라)
 蕤 太 蕤 南 " 林 應 林 姑 蕤 林 "

[D] 6언(4+2) ㉡ 3언 ㉠*

제3연

林 泉 (이) 깃 도 룩 조 흐니²⁷⁰興 (을) 계 워 (흐노라)
 姑 林 " 姑 黃 " 太 姑 姑 " 蕤 姑 "

: (중략)

9 [A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

八 曲 (은) 어 되 미 (고) 琴 灘 (에) 달 이 발 (거대)
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

[B] (내) 4언 ㉠' [C] (외) 6언 ㉡" + 1언(중성)*

제2연

玉 軫 金 徽 (로) 數 三 曲 (을) 노 림 나 리
 蕤 太 蕤 南 " 林 應 姑 " 蕤 林 南 林

[D] 5언 ㉡ 3언 ㉠ [박환]

제3연

古 調 (를) 알 니 업 (스네) 혼 자 즐 겨 (흐노라)
 姑 林 " 蕤 太 姑 " 黃 姑 林 姑 "

이와 같이 유종교는 칠언장편의 율격 중 단편체를 만드는 방식을 써서 <고산가>의 기본 선율 유형을 정한 뒤, 사(詞)의 율격을 써서 전어성을 뺀 각 구의 글자 수를 기준으로 선율을 배치하였고, 전어성은 구결의 예를 써서 그 앞의 음을 반복하는 방식으로 <고산가>의 선율을 지었다.

<고산가>의 선율 유형과 형식을 표로 정리하면 [표 42]와 같다.

[표 42] <고산가>의 선율 유형과 형식

장	연	선율 유형	형식
제1장	제1연	A 5언 ㉠ + 4언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 5언 ㉠' + C(외) 4언 ㉢''	承·傳
	제3연	X 4언 ㉢''' [박환] + 3언 ㉠ [박환]*	結
제2장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 5언 ㉠' + C(외) 4언 ㉢''	承·傳
	제3연	D 5언 ㉢ + 5언 ㉠	結
제3장	제1연	A 5언 ㉠ + 4언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 5언 ㉠' + C(외) 4언 ㉢''	承·傳
	제3연	D 6언(4+2) ㉢ + 6언(4+2) ㉠	結
제4장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 4언 ㉠' + C(외) 6언(4+2) ㉢''	承·傳
	제3연	X 4언 ㉢''' [박환] + 5언 ㉠*	結
제5장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 4언 ㉠' + C(외) 6언(4+2) ㉢''	承·傳
	제3연	D 6언(4+2) ㉢ + 3언 ㉠*	結
제6장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 4언 ㉠' + C(외) 5언 ㉢''	承·傳
	제3연	X 4언 ㉢''' [박환] + 4언 ㉠''' [박환]	結
제7장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 3언 ㉠' + C(외) 6언(4+2) ㉢''	承·傳
	제3연	D 5언 ㉢ + 3언 ㉠ [박환]*	結

270) ‘흐니’도 전어성이기 때문에 앞의 太를 반복해야 하나 유종교는 예외적으로 姑를 배치했다.

장	연	선율 유형	형식
제8장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 5언 ㉠' + C(외) 4언 ㉢''	承·傳
	제3연	D 5언 ㉢ + 5언 ㉠	結
제9장	제1연	A 5언 ㉠ + 5언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 4언 ㉠' + C(외) 6언 ㉢''+1자(중성) *	承·傳
	제3연	D 5언 ㉢ + 4언 ㉠[박환]	結
제10장	제1연	A 5언 ㉠ + 4언 ㉢	氣
	제2연	B(내) 4언 ㉠' + C(외) 4언 ㉢''	承·傳
	제3연	D 5언 ㉢ + 4언 ㉠[박환]	結

(2) <옥계조(玉溪操)>

<옥계조(玉溪操)>는 이이가 주희의 ‘무이도가’를 본떠 시조 ‘고산가’를 지은 것처럼, 유중교 또한 우리말로 시조를 짓고²⁷¹⁾ 거기에 선율을 붙여 만든 현가(絃歌)이다.²⁷²⁾

271) 유중교는 1876년 45세에 옥계를 주제로 한 한시(漢詩), ‘옥계구가’도 지었으나 한시에 곡을 붙인 악보는 전해지지 않는다. 그러나 ‘옥계구가’는 총 10장이고, 각 1장이 칠언절구의 형식으로 되어 있기 때문에 앞서 살펴본 칠언절구의 율격으로 각 장에 선율을 붙여 부를 수 있다. ‘옥계구가’의 전문은 다음과 같다.
‘玉溪九歌’ 華嶽山前處士家。玉溪一帶最堪誇。客來未必尋源去。聽我琴中九疊歌。
一曲神龍臥古湫。晴雷隱隱洞天幽。熬過心炷低迴久。欲問行藏第一謀。[臥龍湫] 二
曲古松流水邊。於焉絃誦送長年。最憐臺上丈人石。鎮物千秋獨毅然。[撫松巖] 三曲
晴川顯氣融。濯纓眞樂問濂翁。要知霽月光風意。祇在尋常游泳中。[濯纓瀨] 四曲
泠泠鼓瑟灘。喚醒俗耳轉清寒。撫絃欲和峨洋操。莫謂今人解聽難。[鼓瑟灘] 五曲
愀然仰釣臺。一絲扶鼎彼誰哉。滔滔試看今天下。隻手還能倒挽迴。[一絲臺] 六曲
晶澄秋月潭。太虛一面此中函。願同山外諸君子。臨水劇論千載心。[秋月潭] 七曲
層巒聳半天。霜楓萬樹夕陽邊。應憐我輩太蕭索。剩借文章滿眼前。[青楓峽] 八曲
深淵伏大龜。神州休運定何時。殷勤護得人文在。佇聽雷聲半夜飛。[龜游淵] 九曲
將窮境轉佳。倚筇隨處弄清波。逍遙莫念歸來晚。自有源頭止宿家。[弄溪] (『省齋集』, 卷1, 19a-20a, 「詩」, 「玉溪九歌」)

272) <옥계조>에서 ‘옥계’는 경기도 가평군 가평읍 승안리에 있는 계곡을 가리킨다. 옥계는 조종암 대통단의 북쪽에 있는 계곡으로서, 『성재집』 권38 「가하산필(柯下散筆)」 ‘가릉군 옥계산수기(嘉陵郡玉溪山水記)’에 유중교가 문인들과 함께 옥계에 가서 구곡(九曲)을 정한 경위가 적혀있다. 유중교는 「현가궤범」에서 <옥계조>에 대해 다음과 같이 설명했다. “옥계조(玉溪操)는 나 유중교가 지은 것이다. 냇물은 가평

<옥계조>는 『성재집』 권1 「금조(琴操)」에 악보 없이 노랫말만 수록되어 있고, 「현가궤범」에는 노랫말과 함께 율자보가 적혀있다. 「금조」에 수록된 <옥계조> 제목 옆에는 ‘삼첩(三疊)’이라고 부기되어 있는데, 삼첩은 중국의 <양관삼첩(陽關三疊)>에서 유래한 말로 시나 노래에서 같은 구절을 세 번 반복하는 것을 말한다. 그러나 「현가궤범」에 수록된 <옥계조> 악보에는 삼첩이라는 표기가 없고, “右三章，一章四句，一章十句，一章九句.”라는 기록만 있다. <옥계조>는 전체 3장으로서, 제1장은 4구, 제2장은 10구, 제3장은 9구로 각 장의 길이가 불규칙하지만, 각 장의 선율은 모두 율시 제1연[首聯]의 선율을 써서 시작하고 제4연[尾聯]의 선율을 써서 맺는다. 이렇듯 전체 3장의 선율 구조가 각 장의 선율을 한 번씩 맺고 가는 형태로 구성되었기 때문에 3절이라는 의미로서 ‘삼첩’이라 표기한 것으로 보인다.

<옥계조> 초장의 선율은 다음 [악보 36]과 같다.²⁷³⁾

(加平)의 화악산(華岳山) 아래에 있고, 아홉 굽이가 있는데, 첫번째는 와룡추(臥龍湫)이고, 두번째는 무송암(撫松巖)이고, 세번째는 탁영뢰(濯纓瀨)이고, 네번째는 고슬탄(鼓瑟灘)이고, 다섯번째는 일사대(一絲臺)이고, 여섯번째는 추월담(秋月潭)이고, 일곱번째는 청풍협(靑楓峽)이고, 여덟번째는 구유연(龜遊淵)이고, 아홉번째는 농원계(弄源溪)이다. 이 조는 모두 3장인데, 첫번째 장은 첫번째 굽이에 속하고, 마지막 장은 아홉번째 굽이에 속하며, 가운데 장은 그 사이의 일곱 굽이를 서술하였다. 본래 금율로 지은 것이므로 이제 건방지게 내 맘대로 여기에 덧붙인다.”(『省齋集』別集, 卷4, 46, 「絃歌軌範」, 附錄, 「詩律新格」, 東謠律格, “【王溪操者, 重教作也. 溪在加平華岳山下, 有九曲, 一曰“臥龍湫”, 二曰“撫松巖”, 三曰“濯纓瀨”, 四曰“鼓瑟灘”, 五曰“一絲臺”, 六曰“秋月潭”, 七曰“靑楓峽”, 八曰“龜遊淵”, 九曰“弄源溪”. 操凡三章, 初章屬第一曲, 終章屬第九曲, 中章叙中間七曲. 蓋本爲琴律作, 故今謾附此. 】”)

273) <고산가>와 마찬가지로 가사와 선율 중 전어성에 해당하는 것은 괄호로 표기하였고, 칠언율시의 선율 유형을 본떠 <옥계조>의 선율 유형을 표기했다.

[악보 36] <옥계조> 초장

1

[A] (내) 6언(3+3) ㉠ [B] (외) 7언 ㉡'

제1연 [上聯]



紫陽琴빛기안(고)玉溪洞門도라드(니)
姑黃林蕤太姑"蕤南蕤太姑林蕤"

[C] (외) 5언 ㉢" [D] (외) 7언 ㉠

제2연 [下聯]



古湫(예)능은龍(이)즈최소릭반기느(듯)
林應"南蕤林"姑黃姑林蕤太姑"

*[A]...[D]는 을시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻한다.
 *㉠...㉠"와 ㉡...㉡"는 각각 동형진행 관계이다.
 *을자보에서 ' " ' 표시는 앞의 음을 반복한다는 뜻이다.

<옥계조> 초장은 4구 2연으로서, 절구와 같은 형태이다. 앞 절에서 살펴 보았듯이 절구의 제1연은 을시의 제1장(A) 내구와 제2장(B) 외구를 쓰고, 절구의 제2연은 을시의 제3장(C) 외구와 제4장(D) 외구를 쓴다. 이에 따라 2연으로 된 <옥계조> 초장 또한 제1연은 A(내구)와 B(외구), 제2연은 C(외구)와 D(외구)로 구성했다. 따라서 <옥계조> 초장은 '기-승-전-결'의 형식을 이루고 있다. 각 구를 이루는 선율은 각 구의 글자 수에 따라 장단구사의 을격을 써서 선율을 배치했다.²⁷⁴⁾

[악보 37] <옥계조> 중장

2 [A] 6언(3+3) ㉠ 6언(3+3) ㉡

제1연



撫松巖(예)수건걸(고)濯纓瀨(예)갓근씨(셔)
姑黃林"蕤太姑"姑林黃"太蕤姑"

274) 본고 말미에 각 구의 글자 수에 따른 선율을 예보로 수록했다. “부록 1. 유중고 현가의 기초 선율” 참조.

제2연

[B] 6언(3+3) ㉑' 6언(3+3) ㉒'

鼓瑟灘 (이) 어 디 믹 (오) 一絲壺 (를) 지 나 겨 (다)
 蕤太南 " 林姑蕤 " 蕤南太 " 姑林蕤 "

제3연

[C] 6언(3+3) ㉑" 6언 ㉒" 중 5언

秋月潭 一輪月 (은) 千載心 (이) 두 렷 (고)
 林姑應南蕤林 " 林應姑 " 蕤林 "

제4연

[B] 6언(3+3) ㉑' 6언(3+3) ㉒'

靑楓峽 萬仞壁 (은) 北極星 (을) 맛 처 잇 (네)
 蕤太南林姑蕤 " 蕤南太 " 姑林蕤 "

제5연

[D] 1자(중성) + 3언 ㉒"[박환] 7언 ㉑

窟(노라)巖下龜 (아) 神州休運 어 니 켜 (오)
 姑 " 太蕤姑 " 姑黃姑林蕤太姑 "

<옥계조> 중장은 10구 5언으로서, 배율과 같은 형태이다. 따라서 제1연은 율시의 수련(首聯)인 제1연 A를 쓰고, 제2연부터 제4연까지는 율시의 제2연 B와 제3연 C를 번갈아 썼으며, 제5연은 율시의 미련(尾聯)인 제4연 D를 써서 구성했다. 즉, ‘기-승-전-승-결’의 형식을 이루고 있다.

각 구의 선율은 해당 선율 유형을 토대로 글자 수에 따라 장단구 사의 율격을 써서 배치했다. 제1연에서 제4연까지 6언(3자+3자)의 배율 법칙을 썼는데, 제3연 외구는 5언의 선율임에도 6언의 법칙을 쓴 점이 특이하다. 본래 5언 ㉒ ‘林應南 " 蕤林 ’’를 써야하나, 6언(3자+3자) ㉒ ‘林應姑蕤南林’에서 제5성인 ‘南’을 빼고 ‘林應姑 " 蕤林 ’’를 썼다. 제5연 내구에서는 4언 ㉒[박환]을 써서 ‘林 " 姑黃姑 ’’가 되어야 하나, 첫 1언은 선율 유형 D의

중성인 ‘姑’를 쓰고 이어 3언 ㉞ ‘蕤太姑’를 박환한 ㉞” ‘太蕤姑’를 썼다.

이렇듯 우리말 시조에 장단구 사의 율격을 써서 선율을 붙일 때 다소간 변용을 하는 모습을 보인다. 이와 관련하여 유중교는 장단구 사의 율격에 대한 설명에서 “대략은 이와 같지만 문리(文理)와 곡절(曲折)에 따라 임시로 옮겨 바꾸며, 이 형식에 구애받지 않는다.”²⁷⁵⁾고 한 바 있다. 따라서 장단구 사의 율격은 기본 형식이 있지만 변통이 가능한 법칙이라 할 수 있다.

또한 유중교는 “한 구절만 있고 대구가 없는 것은 또한 글의 뜻이 어떠한가를 잘 살펴서, 만일 위 구절을 맺는 글이라면 외구의 체제를 쓰고, 아래 구절을 일으키는 글이라면 내구의 체제를 쓴다.”고 했다. 이와 같은 경우를 아래 [악보 38] <옥계조> 종장의 제4연 내구에서 볼 수 있다.

[악보 38] <옥계조> 종장

제1연

㉞ 5언 ㉞ 5언 ㉞

洞 天 (이)豁 然 開 (히)弄 溪 (가)여 의 (로다)
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 黃 " 太 姑 "

제2연

㉞ 5언 ㉞' 6언 ㉞'

童 子 (아)솔 부 어 (라) 거 문 고 (의) 줄 고 루 (고제)
 蕤 太 " 姑 林 蕤 " 蕤 南 太 " 姑 林 蕤 "

제3연

㉞ 6언(3+3) ㉞" 4언 ㉞"

武 夷 溪 九 曲 歌 (를) 次 第 로 和 答 (히)
 林 姑 應 南 蕤 林 " 林 應 " 林 姑 "

275) 『省齋集』別集, 卷4, 35, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 長短句詞律格, “大略如此, 其隨文理曲折, 臨時推遷, 又不拘此格。”

제4연

[B] (내) 7언 (a')

玉女峰上千年鶴 (이)
蕤太蕤南林姑蕤 "

제5연

[D] 6언(3+3) (b) 5언 (a)

古 今 調 (예) 同 不 同 (을) 아 는 (다) 모 르 는 (다)
姑 林 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 黃 " 太 蕤 姑 "

<옥계조> 종장은 9구 5연으로, 배율과 같은 형태이다. 따라서 제1연은 율시의 수련(首聯)인 제1연 A를 쓰고, 제2연부터 제4연까지는 율시의 제2연 B와 제3연 C를 번갈아 썼으며, 제5연은 율시의 미련(尾聯)인 제4연 D를 써서 구성했다. 제1, 2, 3, 5연은 내·외구의 대구를 이루나 제4연은 대구 없이 한 구절로만 되어 있다. 제4연 노랫말의 내용을 보면 제5연으로 이어지기 때문에²⁷⁶⁾ 제4연의 선율은 내구의 체제를 써서 율시의 선율 유형 B(내구) 7언 (a')로 구성했음을 알 수 있다. 따라서 제1~5연은 선율 유형 A-B-C-B(내)-D로 구성되며, '기-승-전-승-결'의 형식을 이룬다. 각 구의 선율은 초장, 중장에서처럼 글자 수에 따라 장단구 사의 율격을 써서 배치했다.

한편, <옥계조>의 노랫말은 『연와수견록(淵窩隨見錄)』²⁷⁷⁾에도 수록되어 있는데, 「옥계구곡가(玉溪九曲歌)」라는 이름으로 선율 없이 노랫말만 기록되어 있다.²⁷⁸⁾ 또 제목 밑에 '성재선생문집중(省齋先生文集中)'이라는 설명

276) 노랫말을 번역하면, 제4연 "옥녀봉 위에 사는 천년 묵은 학이여" 제5연 "옛날 곡조와 지금 곡조의 같음과 다름을 아는가 모르는가"로 내용이 이어진다.

277) 국립중앙도서관 소장(한古朝93-141)으로 저자와 발행연도는 미상이다. 본래 책 표제가 없었으나 국립중앙도서관에서 정리하면서 9면 시작 부분에 쓰인 '연와수견록'을 책 제목으로 달았다. 율곡 이이, 화서 이항로, 성재 유중교, 전재 임헌희와 간재 전우 등과 관련된 글들을 주로 담고 있어 화서학파와 간재학파와 관련된 인물 또는 화서학파 유중교 계열의 문인이 편찬했을 가능성이 높다. 이상원, 앞의 논문, 118-120쪽.

278) 『淵窩隨見錄』 7-8面, 「玉溪九曲歌」【省齋先生文集中】 "紫陽琴. 빗기메고. 玉溪洞

이 있고, 노랫말 뒤에는 다음과 같은 글이 적혀있다.

노래하는 사람과 금을 연주하는 사람은 모두 긴장을 풀고 심기를 평온하게 하여 길게 읊고 느리게 연주한다. [이는] 듣는 이로 하여금 아래를 굽어보는 것과 위를 우러러보는 것[俯仰]²⁷⁹⁾, 아래로 흐르는 것과 위로 솟은 것[流峙]을 알게 하여 천고의 뜻을 길고 아득하게 느끼게 하려함이다.²⁸⁰⁾

위의 글로 미루어 보면, 『연와수견록』에는 비록 선율이 기보되지 않았지만 「옥계구곡가」가 현가로 불렸음을 알 수 있고 『연와수견록』의 편자 또한 그 노래를 아는 사람이었을 것이다. 이로써 유중교의 <옥계조>가 기록으로만 남아있는 것이 아니라 실제로 연주되었으며, 그 노래는 느리고 장중한 형태였음을 알 수 있다.

<옥계조>의 선율 유형과 형식을 표로 정리하면 [표 43]과 같다.

-
- 門。도라드니。古湫의。누은용이。조최소리。반기논듯【初章】撫松岩의。슈건글고。濯纓瀨의。가근씨찌。鼓瑟灘이。어디미오。一絲臺을。지나거다。秋月潭。一輪月은。千載心이。두렷호고。靑楓峽萬仞壁은。北極星을。밧쳐잇네。뭇노라。巖下龜。神州休運。어는씨노【中章】洞天。豁然開호니。弄溪溪가。여기로다。童子아。술부어라。거문고의。줄고루고저。武夷溪。九曲歌을。차제로。和答호니。玉女峰上。千年鶴이。古今調의。同不同을。아는다。모르는다【終章】”
- 279) 『맹자』의 ‘부앙불괴(俯仰不愧)’에서 인용한 말인 듯하다. 부앙불괴는 굽어보나 우러러보나 부끄러움이 없다는 뜻으로, 하늘을 우러러보나 세상을 굽어보나 양심(良心)에 부끄러움이 없음을 말한다.
- 280) 『淵窩隨見錄』 8面, 「玉溪九曲歌」, “歌者彈者, 皆舒神平氣, 長吟緩節. 要使聽者, 認取俯仰流峙, 曠感千古之意.”

[표 43] <옥계조>의 선율 유형과 형식

장	연	선율 유형	형식
제1장	제1연	A(내) 6연(3+3) ㉠ + B(외) 4연 ㉡	氣 · 承
	제2연	C(내) 5연 ㉢" + D(외) 7연 ㉠	傳 · 結
제2장	제1연	A 6연(3+3) ㉠ + 6연(3+3) ㉡	氣
	제2연	B 6연(3+3) ㉠' + 6연(3+3) ㉡'	承
	제3연	C 6연(3+3) ㉢" + 6연 ㉢" 중 5연	傳
	제4연	B 6연(3+3) ㉠' + 6연(3+3) ㉡'	承
	제5연	D 1자(중성)+3연 ㉢"[박환] + 7연 ㉠	結
제3장	제1연	A 5연 ㉠ + 5연 ㉡	氣
	제2연	B 5연 ㉠' + 6연 ㉡'	承
	제3연	C 6연(3+3) ㉢" + 4연 ㉢"	傳
	제4연	B(내) 7연 ㉠'	承
	제5연	D 6연(3+3) ㉡ + 5연 ㉠	結

6) 율시, 절구, 배율, 사, 부, 동요의 율격 관계

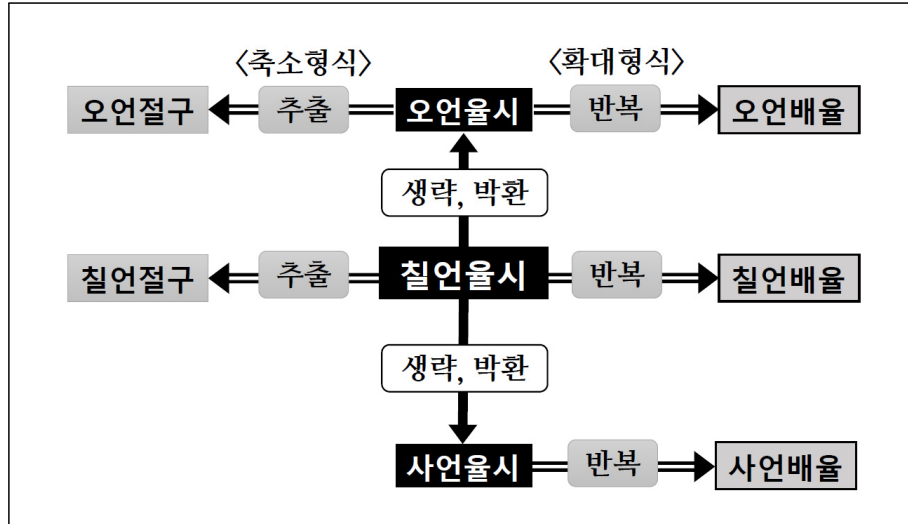
율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 부(賦), 동요(東謠) 등 모든 시가(詩歌)의 율격은 칠언율시의 율격을 토대로 하여 변용하는 방식을 취했다. 칠언율시를 시가, 즉 현가 율격의 기준으로 세운 것은 여러 시 중 칠언율시가 시의 체제, 즉 격률적 규칙이 가장 완전하기 때문이다.²⁸¹⁾

칠언율시의 율격과 이것으로부터 변용되어 파생된 율시, 절구, 배율의 율

281) 유중교는 이에 대해 다음과 같이 설명했다. “시의 체제의 변화는 오언이 먼저 나오고, 칠언이 뒤에 나왔으며, 고시(古詩)가 먼저 나오고, 율시(律詩)가 뒤에 나왔다. 그렇지만 그 장구(章句)의 체재(體裁)는 칠언사운[칠언율시]에 이르러 완전히 갖추어졌다. 따라서 이제 이에 의거하여 격식을 세우고, 그 나머지는 이를 미루어 적용한다.”(『省齋集』別集, 卷4, 28, 「絃歌軌範」, 附錄, ‘詩律新格’, 七言四韻律格, “詩體之變, 五言先出而七言後出, 古詩先出而律詩後出. 然其章句體裁, 至七言四韻律而極備. 故今且據此立格, 以推其餘.”)

격 관계를 그림으로 정리하면 다음 [도판 3]과 같다.²⁸²⁾

[도판 3] 율시, 절구, 배율의 율격 관계



율시의 율격을 만들 때에는 칠언율시를 먼저 구성하고, 이를 토대로 오언율시와 사언율시의 율격을 만들었다. 칠언율시 4연의 음악적 구조는 ‘기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)’의 형식을 지녔다. 칠언율시의 제1연[首聯]은 제시부로서 기(起)이고, 제2연[頷聯]은 제1연의 중성을 1성 위로 올려 동형진행함으로서 승(承)이 되며, 제3연[頸聯]은 제2연의 중성을 다시 1성 위로 올려 전(轉)이 되며, 제4연[尾聯]은 제1연의 중성으로 돌아가되 내구와 외구를 박환하여 맺는 결(結)이 된다.

이 칠언율시를 바탕으로 오언율시와 사언율시의 율격을 구성할 때에는 ‘기-승-전-결’의 음악적 구조는 그대로 따르되, 한 구를 이루는 글자 수에 맞춰서 칠언율시 1구 7성(聲) 중 일부를 생략하거나 일부 성끼리 자리 뒤바꿈(박환)을 했다. 따라서 오언율시와 사언율시는 칠언율시 각 구의 성을 생

282) 위 그림에서 좌우 방향의 화살표는 ‘구(句)’ 또는 ‘연(聯)’을 단위로 하여 추출하거나 반복하는 것을 뜻하고, 상하 방향의 화살표는 ‘성(聲)’ 단위의 변화를 나타내는 것으로 1구 7성에서 일부 성을 생략하거나 박환하는 것을 뜻한다. 즉, 좌우 방향은 ‘형식’의 구성을 뜻하고, 상하 방향은 ‘선율’의 구성을 뜻한다.

락, 박환하여 만든 단구(短句) 음악이라 할 수 있다. 이렇듯 율시의 음악적 형식은 모두 ‘기-승-전-결’을 이룬다.

절구의 율격을 만들 때에는, 율시 제1연의 내구, 제2연의 외구, 제3연의 외구, 제4연의 외구를 각각 절구의 제1, 2, 3, 4구에 썼다. ‘기-승-전-결’을 이루는 율시의 제1연부터 제4연까지의 선율을 고루 1구씩 추출해서 썼기 때문에, 절구의 음악적 형식 또한 기-승-전-결을 이룬다. 단, 율시의 1연에서 1구씩을 추출해서 썼기 때문에 축소형식이라 할 수 있다.

배율의 율격을 만들 때에는 제1연과 마지막 연은 율시의 제1연[首聯]과 제4연[尾聯]을 각각 그대로 쓰고, 중간 부분의 연은 율시의 제2연[頷聯]과 제3연[頸聯]을 순환 반복하여 썼다. 율시의 음악적 형식은 제1연이 기, 제2연이 승, 제3연이 전, 제4연이 결이기 때문에 배율의 음악적 형식은 ‘기-승-전-승-전-승-전-...-결’이 된다. 이때 총 연의 개수가 홀수인 배율은 ‘기-승-전-승-전-...-승-결’로서, 전을 거치지 않고 승에서 결로 끝나기도 한다. 유중교가 이를 ‘전-승-결’로 구성한 것은 절선승강에 따라 선율의 변화를 주기 위해서로 보인다. ‘전-결’로 마치기 위해서는 ‘전-전-결’로 구성해야 하는데, ‘전’에 해당하는 선율이 두 번 반복되는 것을 피하기 위해서로 보인다. 이렇듯 배율은 율시의 기-승-전-결 음악형식에 토대를 두고 승·전에 해당하는 율시의 제2, 3연을 반복하여 구성함으로써 ‘기-승-전-승-전-...-승-(전)-결’의 구조를 이루었다. 따라서 배율은 율시의 확대형식이라 할 수 있다.

사의 율격은 배율의 형식과 율시의 선율을 배합하여 만들었다. 이에 배율의 율격에 따라 사의 각 연을 구성하며, 제1연과 마지막 연은 율시의 제1연[首聯]과 제4연[尾聯]을 각각 쓰고, 중간 부분의 연은 율시의 제2연[頷聯]과 제3연[頸聯]을 순환 반복하여 썼다. 한 연을 이루는 구가 짝을 이루지 못하고 한 구절로만 구성될 때에는 노랫말의 전개를 고려하여 내구 또는 외구를 택하여 썼다. 각 구에 성(聲)을 배치할 때는 각 구를 이루는 글자 수(3언, 4언, 5언, 6언, 7언, 8언, 9언 등)에 따라 생략과 박환의 방법을 쓰거나 중성 또는 극하성·극고성을 삽입하여 선율을 구성했다.

부의 율격 역시 사의 경우와 마찬가지로 배율의 형식과 율시의 선율을 배합하여 만들었다. 이에 배율의 율격에 따라 사의 각 연을 구성하여, 제1연

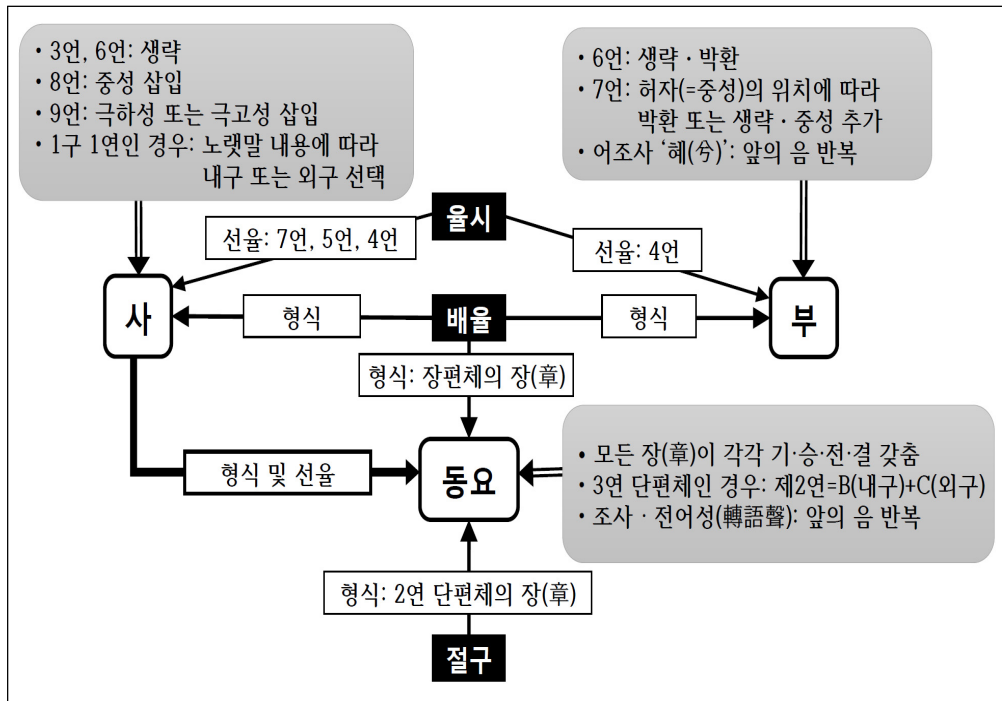
과 마지막 연은 율시의 제1연[首聯]과 제4연[尾聯]을 각각 쓰고, 중간 부분의 연은 율시의 제2연[頷聯]과 제3연[頸聯]을 순환 반복하여 썼다. 각 구에 성(聲)을 배치할 때는 각 구를 이루는 글자 수(4언, 6언, 7언 등)에 따라 생략과 박환의 방법을 썼고, 허자(虛字)에는 중성을 쓰고 어조사 ‘혜(兮)’는 앞의 음을 반복하는 방식으로 선율을 구성했다.

이렇듯 사와 부의 율격은 율시, 배율의 율격을 모두 활용하여 변용한 것으로서, 기-승-전-결의 형식을 확대한 구조로 되어 있다.

동요(東謠)의 율격은 사의 율격을 바탕으로 형식과 선율을 구성하고, 장편체의 장은 배율의 형식을 쓰고, 단편체의 장은 절구의 형식을 써서 구성하였다. 따라서 동요의 율격은 기-승-전-결의 형식을 확대한 것이며, 율시, 절구, 배율, 사, 부의 율격을 모두 활용한 형태로 되어 있기 때문에 율격의 총체라 할 수 있다.

사, 부, 동요의 율격 구성 및 관계를 정리하면 다음 [도판 4]와 같다.

[도판 4] 사, 부, 동요의 율격 구성 및 관계

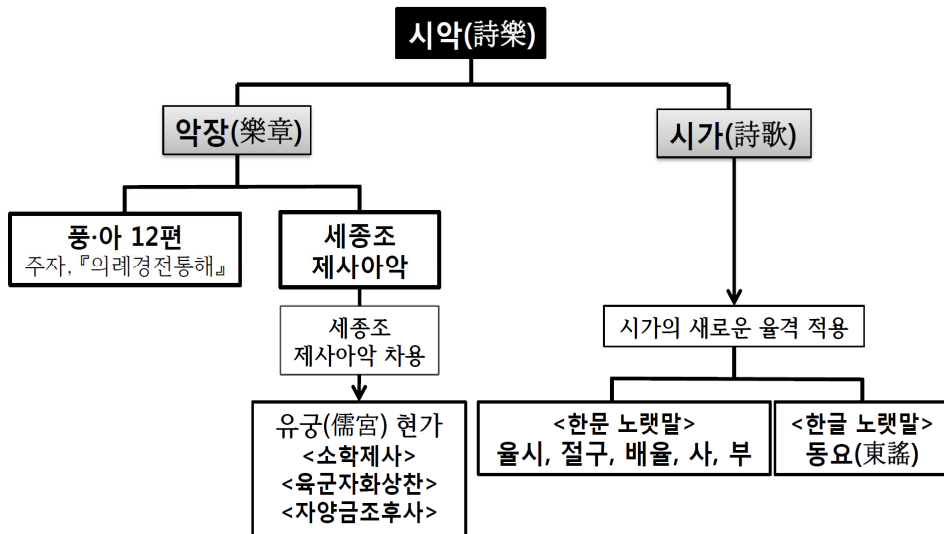


이상과 같이 유종교의 시가의 율격은 ‘기-승-전-결’ 형식의 칠언율시가 기본이며, 이를 바탕으로 추출하여 쓰는 축소형식과 반복하여 쓰는 확대형식으로 이루어졌다.

3. 소결

유종교는 옛것은 그대로 수용하고 거기에 자신이 새롭게 만든 것을 덧붙이는 형태로 시악(詩樂)을 완성했다. 시악(詩樂)의 종류는 크게 악장(樂章)과 시가(詩歌)로 분류할 수 있으며, 악장과 시가에 대해 고찰한 바를 정리하면 다음과 같다.

[도판 5] 유종교의 시악(詩樂) 분류



첫째, 악장(樂章)은 『의례경전통해』에 수록된 풍·아 12편과 세종조 제사아악, 그리고 유종교가 고안한 유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)에 의해 만들어진 유궁 현가를 포함한다.

유중교는 기존 악장 중 주자가 고정(考定)한 풍·아 12편을 가장 중시했다. 비록 그 선율은 당(唐) 현종 당시의 변례(變例)로서 주자의 84성과 60조 이론에 어긋나지만, 1자1음식(一字一音式)을 지키고 있고 당대(唐代) 향음주례에 풍·아 12편을 연주했다는 전거가 있기 때문에 강학이나 향음주례에서 그것을 연주할 만하다고 보았다. 이렇듯 유중교는 옛 시악에 대해서는 음악적으로 이치에 맞지 않는 부분이 있더라도 그대로 수용하는 태도를 보였다.

악장 중 세종조 제사아악 또한 그대로 수용했는데, 근체시의 격률(格律)을 도입한 독창적인 해석 방법으로 아악의 음악적 짜임새를 분석했다. 특히 시의 내구와 외구의 개념과 대구(對偶) 개념을 음악에 도입함으로써 각 구의 음악적 구조가 대구와 대비를 이루는 것으로 풀이하려고 했다. 이러한 해석을 통해 세종조 제사아악은 음률의 법도와 윤리가 지극히 순정(純正)하여 풍·아 12편보다 낫다고 평가했다. 세종조 제사아악은 일균이 항상 칠성이 되고 12울 선궁이 바르게 되어 신하[商]와 백성[角]이 임금[宮]을 능멸하지 않기 때문이다. 이렇게 유중교의 해석법에 따라 연주된 세종조 제사아악의 선율은 실제 음악과 다르기 때문에 음악적 맥락에서는 명백한 오류이다. 그러나 역설적으로 유중교의 방식에 따라 세종조 제사아악 황종궁을 해석하면 시의 격률에 거의 들어맞는다. 이에 유중교의 해석법은 시의 격률을 음악에 도입한 독창적인 해석 방식이라고도 할 수 있다.

유중교는 서사에서 4자 1구로 된 한시나 찬(讚)에 선율을 얹어 부르는 현가를 만들 때 세종조 제사아악을 차용했고, 이 방법을 ‘유궁현가차조법’이라 했다. 강학할 때 부르는 현가로는, 주자가 지은 글에 <국조아악정률> 15장 중 황종궁조의 선율을 붙인 <소학제사>와 <육군자화상찬>를 지었고, 유중교 자신이 지은 한시에 선율을 붙인 <자양금조후사>에는 열두 달의 궁을 월별로 달리 쓰는 수월용률법(隨月用律法)을 적용하여 중앙절(中央節)을 포함하여 13편의 선율을 남겼다.

주자와 자신이 지은 글에 세종조 제사아악을 차용해서 선율을 붙여 만든 현가 또한 악장으로 분류하고 있다는 점에서, 시악에 대한 유중교의 인식을 엿볼 수 있다. 주자의 글은 전례의 것이고 자신의 글은 새로운 것이지만, 그것을 담은 음악이 세종조 제사아악으로서 옛것이기 때문에 「현가궤범」 악장

편에 이 곡들을 수록한 것으로 보인다. 즉, 유중교는 시악의 분류에 있어서 시의 유래보다는 그 선율이 어떤 음악에서 유래한 것인가에 초점을 맞추어 악장의 악곡을 제시했다. 이를 통해 주자와 세종조의 옛 음악을 그대로 수용하고자 하는 유중교의 음악적 태도를 읽을 수 있다.

둘째, 시가(詩歌)는 체제가 다른 다양한 시에 유중교가 만든 새로운 ‘율격(律格)’을 적용하여 지은 현가이며, 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 부(賦), 동요(東謠) 등이 있다. 율시, 절구, 배율, 사, 부는 한문 노랫말로 된 시가이고, 동요는 한글 노랫말로 된 시가이다.

유중교가 고안한 시가의 ‘율격’은 각 연 또는 구를 이루는 선율들이 서로 대칭 또는 대조를 이루도록 하는 기하학적 작곡법이다. 당대(當代)의 시영(詩詠) 또는 시창(詩唱) 방법을 기초로 하여 근체시의 격률법을 활용해 만들었으며, 음악의 구조가 기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)을 이루도록 했다. 또한 모든 시가는 각 연마다 내구와 외구가 대우(對偶)를 이루는 구조로 되어 있다.

율시(律詩)의 율격은 모든 시가의 기본이 되는 형식으로서, 율시 중에서도 칠언율시가 여러 시가의 율격을 정하는 기준이 된다. 단구(短句)인 오언율시나 사언율시를 구성할 때에는 칠언율시의 각 구에서 일부 성(聲)을 생략하거나 특정 성(聲)들간의 위치를 박환(博換)하는 방법을 쓴다. 이렇게 구성되는 모든 율시의 음악구조는 4연이 기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)을 이루는 형식을 지닌다. 제1연에서 제3연까지는 차례로 중성의 음높이가 1성씩 하나 위로 옮겨가기 때문에 동형진행하며, 제1연과 제4연은 박환(博換)하여 반행 카논 또는 역행 카논의 관계에 놓인다.

절구(絶句)의 율격은 율시의 축소형이다. 절구는 연(聯) 단위가 아니라 구(句) 단위로 기-승-전-결을 이룬다. 이것은 절구의 길이는 율시의 절반이므로 율시의 각 연에서 1구씩 추출하는 방식으로 선율을 구성했기 때문이다.

배율(排律)의 율격은 율시의 확대형이다. 배율의 제1연[首聯]와 마지막 연[尾聯]은 율시의 제1연과 제4연을 그대로 쓰고, 중간에 들어가는 모든 연은 율시의 제2연[頷聯]과 제3연[頸聯]을 순환 반복하여 사용하기에 선율의 확대가 일어난다. 이에 배율의 음악적 형식은 ‘기-승-전-승-전-승-전-...-결’이 된다. 홀수연의 배율은 ‘기-승-전-승-전-...-승-결’로서 전을 거치지 않

고 승에서 결로 끝나기도 하는데, 마지막에 ‘전-전-결’로 끝나지 않고 ‘전-승-결’로 구성하는 것은 선율의 단조로운 반복을 피하기 위함이다.

사(詞)와 부(賦)의 율격은 배율의 형식과 율시의 선율을 배합하여 만들었다. 이에 배율의 율격에 따라 사와 부의 각 연을 구성하며, 제1연과 마지막 연은 율시의 제1연[首聯]과 제4연[尾聯]을 각각 쓰고, 중간 부분의 연은 율시의 제2연[頷聯]과 제3연[頸聯]을 순환 반복하여 썼다. 각 구에 성(聲)을 배치할 때는 각 구를 이루는 글자 수에 따라 생략 또는 박환의 방법을 쓰고, 중성 또는 극하성·극고성을 삽입하거나, 앞의 음을 반복하는 방식으로 선율을 구성했다. 이렇듯 사와 부는 모두 율시와 배율의 율격을 변용한 것이기 때문에 기-승-전-결의 형식을 확대한 구조로 되어 있다.

동요(東謠)는 한글 노랫말로 된 시가로서, 우리말 시조를 노랫말로 하여 지은 현가이다. 동요의 율격은 시가 율격의 총체로서, 기-승-전-결의 확대 형식이다. 기본 율격은 사의 율격을 토대로 하되 장편체의 장(章)에는 배율의 형식을 쓰고 단편체의 장에는 절구의 형식을 썼다. 각 구에 성(聲)을 배치할 때는 생략과 박환의 방법을 쓰는데, 조사와 동사·형용사의 활용에 따라 변하는 어미 부분인 전어성(轉語聲)은 구결(口訣)의 예를 따라 앞의 성을 반복하는 방식을 썼다. 유중교가 한시 외에도 우리말 노래에 선율을 붙인 현가를 제시한 것은 우리말로 된 노래가 세속 교화에 효용이 있음을 인식했기 때문이다.

악장, 시가의 음악적 공통점은 구성음이 7성이고, 1자1음식(一字一音式)의 선율이며, 기조필곡(起調畢曲)의 원칙을 지켰다는 점이다. 그러나 기조필곡의 경우, 악장과 시가의 실행 방식이 다르다. 악장은 각 악조에 따라 해당하는 중심으로 기조필곡하지만, 시가는 항상 ‘각성’(角聲)으로 음악을 시작하고 마친다. 또한 악장에는 12율 4청성만 쓰지만, 시가에는 청성의 사용에 제한을 두지 않고 선궁(旋宮)을 통해 만들어지는 12개 악조(황종각조~응종각조)의 선율 구성에 필요한 정성과 청성, 즉 12율 11청성을 모두 쓴다. 아울러 악장은 선율 중 동음 반복하는 부분이 없지만, 시가는 한시의 허자와 우리말 조사 및 형용사·동사의 어미부분에서 동음을 반복한다. 이렇듯 유중교의 시악은 전반적으로 악장, 즉 아악의 음악형식에 바탕을 두고 있으면서도 시가에는 유중교가 새롭게 만든 형식이 적용되었다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 유종교는 옛것은 그대로 수용하고 거기에 자신이 새롭게 만든 것을 덧붙이는 형태로 시악을 완성했다. 시악의 ‘노랫말’로는 옛것인 주자, 이이 등이 남긴 글과, 새것인 자신의 글을 사용했다. 시악의 ‘음악’으로는 옛것인 조선의 아악과, 새것인 자신이 만든 율격을 활용해 만든 음악을 썼다. 시악에 대한 이러한 유종교의 태도는 ‘법고창신(法古創新)’의 정신과 맞닿아있다. ‘옛것을 본받아 새로운 것을 창조한다’는 뜻인 법고창신은, 옛것에 토대를 두되 그것을 변화시킬 줄 알고 새 것을 만들어가되 근본을 잃지 않아야 한다는 의미를 담고 있다. 이러한 점에서 유종교는 법고창신의 정신을 바탕으로 현가를 지었다고 할 수 있다.

IV. 유종교의 금론(琴論)

유종교의 금론(琴論)은 자양금(紫陽琴)을 통해 발현되었다. 자양금은 유종교가 만든 새로운 악기로서 중국의 고금(古琴) 및 우리나라의 거문고와는 다른 특징을 보인다. 따라서 본 장에서는 자양금에 대해 고찰함으로써 유종교의 금론을 구명(究明)하고자 한다.

1. 자양금(紫陽琴)

유종교는 자양금을 직접 제작하여 연주하였으며, 유종교 사후에는 의암 유인석²⁸³⁾이 자양금을 사용했다²⁸⁴⁾고 전한다.²⁸⁵⁾ 본 절에서는 자양금의 유래와 제작 경위, 그리고 실제 연주된 실례 등을 살펴보하고자 한다.

1) 자양금의 유래

유종교는 자신이 제작한 금(琴)에 자양금(紫陽琴)이라는 이름을 붙였다. 자양(紫陽)은 주자(朱子)의 호(號)이자, 주자가 자신의 금에 붙인 금의 이름

283) 의암(毅菴) 유인석(柳麟錫, 1842~1915)은 유종교의 문인이자 친족이다. 유종교는 고흥 유씨 부학공파의 시조인 유숙(柳濬)의 10세손이고, 부친은 진사 유조(柳皐, 1798~1870)이며 모친은 한산 이희복(李羲復)의 딸이다. 조부 유영구(柳榮九)의 형은 유영오(柳榮五)인데, 유인석의 증조부가 된다. 유종교의 부친 유조는 본래 유영오의 아들인데, 유영구의 아들로 입계되었다. 따라서 유종교와 유인석은 족보상 7촌 관계이나, 혈족관계로 보면 유종교는 유인석의 당숙(堂叔)이 된다. 이종목, 『조선의 문화 공간: 조선시대 문인의 땅과 삶에 대한 문화사』 4(서울: 휴머니스트, 2006), 389-390쪽 참고.

284) 유씨 후손들에게 전해오는 말로는 의병활동 중에도 유인석이 자양금을 짚어지고 다녔다고 하나 진위 여부는 확인하기 어렵다.

285) 이후 자양금은 유종교의 자손들이 소장해왔는데, 4대손인 유연호가 1990년대에 중원향토민속자료관(충주 소재)에 기탁했다. 자양금을 중원향토민속자료관에 기탁했던 것은 당시 유씨 자손들이 충주에 기거하고 있었기 때문이었다. 1994년 12월 30 일에는 충청북도 민속자료 제9호로 지정되었고, 1995년에 부식된 현을 보수하였다. 2001년에 제천의병전시관이 개관하면서 전시관의 취지와 유물의 성격을 고려하여 5대손인 유성균이 자양금을 제천의병전시관에 기증하였고, 현재까지 자양금은 제천의병전시관에서 소장, 전시하고 있다.

[琴名]²⁸⁶⁾이다.²⁸⁷⁾ 유종교는 악기의 머리 부분²⁸⁸⁾에 우측에서 좌측으로 ‘紫陽琴’이라고 글자를 새겨 넣었다.²⁸⁹⁾ 또한 악기의 몸통 위판 하단부에는 금명(琴銘)²⁹⁰⁾이 새겨져 있는데, 이는 다름 아닌 주자가 남긴 자양금명(紫陽琴銘)²⁹¹⁾이다.

<자양금명>

그대 중화의 바른 성품을 길러 養君中和之正性
 그대 분노하고 욕망하는 삿된 마음을 금하라. 禁爾忿欲之邪心
 천지는 말이 없으나 사물에는 법칙이 있으니 乾坤無言物有則
 나 홀로 그대와 함께 그 깊은 뜻을 닦으리라. 我獨與子鉤其深

주자는 음악에 정통하였고 금 연주에 뛰어났으며, 음악의 함양(涵養) 작용을 매우 중시했다.²⁹²⁾ 주자의 자양금명에서 ‘그대’는 주자이고 ‘나’는 자양

286) 주자는 자신의 금 2대에 각각 ‘순고(純古)’와 ‘자양(紫陽)’이라는 이름을 붙였다.

287) 자양(紫陽)은 주자의 별호이며, 자양금은 본래 주자가 지냈던 금(琴)을 뜻한다. 자양은 산의 이름인데 중국 강남(江南) 휘주(徽州)歙현(歙縣) 성남(城南)에 있는 산으로, 주자의 부친 위재(韋齋) 주송(朱松)이 독서하던 곳이다. 뒤에 주자가 그의 청사(廳事)를 ‘자양서실’이라 이름했기 때문에, 후학들이 자양부자(紫陽夫子)라고 칭했다. 변형석, “西溪 李德胤『玄琴東文類記』初探 IV의 註釋”, 『국악교육연구』 제 8집(한국국악교육연구학회, 2014), 299쪽.

288) 중국 고금에서 금액(琴額) 또는 봉액(鳳額)이라 부르는 부분으로, 거문고에서는 좌단에 해당한다. 유종교는 「현가괘범」 금체전도에서 이 부분을 머리[首]라고 표기했다.

289) 본고 말미에 수록된 “부록 3. 자양금 사진자료”의 [사진 4] 참고.

290) 금명(琴銘)은 금(琴)의 덕을 칭송하거나 금의 정신성에 대한 느낌을 글로 기록한 것으로, 수양과 경계를 위한 비유, 함축과 상징 등 문예적인 내용이 들어 있는 명(銘)이다. 보통 자신이 소장한 금에 새겨서 그 의미를 되새기며 자기수양과 양성(養性)의 징표로 삼는다. 김상순, “中國 琴道の 한국 전래와 발전 양상에 관한 연구”, 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2015, 147쪽; 최선아, “조선후기 금론 연구”, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2012, 36쪽 참조.

291) 『주희집』 권85, 4374쪽에 수록되어 있다. 주희는 4편의 금명을 남겼는데, 유병산의 복재와 몽재에 새긴 금명 2편[劉屏山復齋蒙齋二琴銘]과 황자후의 금에 새긴 금명[黃子厚琴銘], 그리고 자신의 금에 새긴 자양금명(紫陽琴銘) 등이다. 유종교는 「현가괘범」 부록 시율신격 부분에 ‘회암선생자양금명’이라는 이름으로 ‘칠언절구의 율격’(본고 제3장 제2절 제2목 참조)에 따라 선율을 붙인 악보를 제시하였다. 본고 말미의 “부록 2. 현가(유종교作) 악보” 참조.

292) “朱熹本人精通音樂，擅長撫琴，極重視音樂的涵養作用。” 孟淑慧, “朱熹及其門人

금으로 해석할 수 있다. 자양금이 주자에게 중화의 바른 성품을 기르고 사된 마음을 경계할 것을 권하며, 주자가 그 뜻을 이루는 데에 자양금이 함께 하겠다는 뜻으로 풀이된다. 이러한 내용에서도 알 수 있듯이 주자는 금을 통한 유교적 수양을 중시하였다.

유종교가 자신이 만든 악기에 ‘자양금’이라는 이름을 붙이고, 금면(琴面)에 주자의 자양금명을 새겨 넣었다는 점에서 유종교의 악기 제작 행위와 주자 금론과의 관련성을 충분히 유추해볼 수 있다.

2) 자양금의 제작 경위

유종교는 자양금을 만들기 이전에는 금(琴)을 대신하여 거문고를 연주해왔다.²⁹³⁾ 그러나 단순히 기존의 악기를 있는 그대로 연주하지 않고 주자의 금률설에 따라 법제를 고쳐서 연주하기도 했다.

유종교의 스승 이항로는 생전에 항상 금 1대를 가까이 두었는데, 금을 배운 적이 없어 연주할 줄은 몰랐다. 이항로 사후 8년째인 1876년에 유종교는 이항로의 둘째 아들 이박으로부터 이항로의 ‘금(琴)’을 넘겨받았다. 이것을 1878년에 고쳐서 연주했는데, 주자 금률설에 따라 현과 휘를 고쳐서 달고 ‘청화금(靑華琴)’이라 명명했다. 그리고 이 악기로 서사의 문인들과 함께 풍·아 12편을 연주했다.²⁹⁴⁾

的教化理念與實踐”(臺灣: 國立臺灣大學 碩士學位論文, 2002), 188쪽.

293) 유종교의 문집의 글들에는 대부분 ‘琴’이라고 기록되어 있어 그것이 중국의 고금, 즉 칠현금인지 우리나라의 거문고인지 알 수 없다. 그러나 유종교가 지은 <옥계조>의 노랫말에는 “紫陽琴 빚기안고”와 “거문고의 줄 고루고쳐”라는 구절이 있어, 유종교가 자양금을 만들기 이전에 연주한 ‘琴’은 우리나라의 거문고일 가능성이 높다.

294) “나의 선사 이 선생[이항로]는 금(琴)을 배운 적이 없다. 하지만 앉아 있는 곁에는 언제나 금 한 벌을 두었으니, 또한 깊은 취지가 있는 것이다. 선생께서 세상을 떠난 지 8년에 내가 개인적으로 아들 황계공[이박, 이항로의 둘째 아들]에게서 선생이 남긴 금을 얻은 이래, 오래 되고 험어서 감히 쓸 수가 없었는데, 주자의 ‘금설(琴說)’에 따라 현과 휘를 고쳐 달고, ‘청화금(靑華琴)’이라고 이름 붙였다. 한가한 날이면 서사에 같이 있는 여러 사람들과 함께 <개원보(開元譜)>를 참고하여 <의례12악장>을 탔는데, 옛사람들의 성률이 가까이 하기 쉽지 않지만, 마음을 즐겁게 하고 정신력을 기르기에 충분하다는 것을 진실로 알게 되었다. (중략) 금을 얻은 지 3년째인 무인년(1878, 고종15) 동짓날, 소자 유종교가 삼가 씀.” (『省齋集』,

유중교가 주자의 설에 따라 이항로의 금을 고쳤다는 것을 보면, 이항로의 금은 중국의 고금[칠현금]이 아니고 거문고였을 것이다.²⁹⁵⁾ 이를 주자 금률설에 따라 고쳤다는 점을 고려하면, 유중교는 거문고가 주자의 금률설에 부합하지 않다고 인식했던 것으로 보인다. 이에 기존 악기를 고쳐 청화금을 만든 것이다. 이렇게 청화금을 개조해 연주한 시기로부터 6년 뒤인 1884년에 유중교는 자양금을 만들기 시작했다.

유중교가 자양금을 제작한 경위는 자양금 후면에 새겨진 제발(題跋)²⁹⁶⁾을 통해 알 수 있다.²⁹⁷⁾ 유중교는 1884년²⁹⁸⁾ 여름에 조종암(朝宗巖) 황단(皇壇), 즉 대통묘(大統廟)의 뜰 위에 있는 오동나무를 베어 자양금을 만들기 시작했다.²⁹⁹⁾ 유중교의 문인 윤정구(1839~1894)가 나무를 깎아 골격을 만들고, 정하진이 그것을 다듬고 장식했다.

유중교가 자양금의 재목으로 조종암 대통묘의 뜰에 심어진 오동나무를 쓴 것은 상징적 의미가 담겨 있다고 본다. 조종암은 명나라가 임진왜란 때 베푼 은혜와 병자호란 때 청나라로부터 받은 수모를 잊지 않으려는 목적으로 세운 기념물로서, 송명배청론자(崇明排淸論者)들의 정신적 지주가 되는 장

卷37, 22b-23a, 「柯下散筆」, ‘靑華琴跋’, “我先師李先生未嘗學琴。然坐側常置琴一張, 盖亦有深趣也。先生歿八年, 重教私於其胤子黃溪公, 得遺琴以來, 故弊不堪用, 用朱子「琴說」, 更張絃徽, 命曰「靑華琴」。“暇日與同社諸子, 按「開元譜」, 彈<儀禮十二樂章>, 固知於古人聲律, 未易相近, 然亦足以樂性情而養神氣也。第恨未及侍坐言志之日而一鼓之, 以聽可否之命也。後三年戊寅南至, 小子柳重教敬題。”)

295) 주자의 금률설은 결국 중국의 고금(古琴)에 대한 것이기 때문이다.

296) 제발(題跋)은 소장가 혹은 문인들이 금의 유래나 덕목(德目) 또는 자신의 심경, 철리(哲理) 등을 여러 가지의 문장으로 나타낸 것으로, 일반적으로 금의 뒷면에 새겨 넣는다. 도일, 『칠현금경』(서울: 티엘, 2011), 296쪽.

297) “재목은 조종의 황단 뜰 위의 오동나무를 취하였고, 제도는 자양선생의 금률설을 사용하였다. 아우 윤정구가 손수 그것을 깎았고, 정하진이 그것을 수식하였다. 영력 네 번째 갑신년 여름에 시작하여 4년 후 가을 7월에 끝마쳤다. 자양금이라 이름을 짓고 악보를 쓴 사람은 나 동악산인 유중교이다.” (材取朝宗皇壇庭上桐, 制用紫陽先生琴律說. 尹弟貞求手斲之, 鄭君夏鎮修飾之. 經始於永曆四甲申夏, 卒業於粵四年秋七月. 命名紫陽琴而為之著譜者, 余東岳山人柳重教也.)

298) 원문은 ‘永曆四甲申’인데, 영력(1647~1662) 이후 네 번째 갑신은 1884년이 된다.

299) 1884년에 유중교는 서사의 강규(講規)를 새로 고치는 등 강학(講學)을 더 공고히 하기 위한 여러 가지 일을 벌이는데, 자양금을 만드는 것 또한 강학의례를 갖추기 위해 한 것으로 풀이된다. 강학의례에 대해서는 본고 제5장 “유중교의 의례론(儀禮論)과 현가(絃歌) 실천”에서 상술하겠다.

소이다.³⁰⁰⁾ 대통묘는 대보단 및 만동묘와 함께 모화사상(慕華思想)을 대표하는 유물이다. 유종교의 스승인 이항로가 자신의 도통으로 꼽는 송시열은 조종암에 글을 새기고 대통묘에서 제향을 지냈으며, 이항로와 유종교 또한 화서학파 문인들과 함께 때때로 이곳에서 제향을 지냈다. 따라서 유종교가 조종암 대통묘의 뜰에서 자란 오동나무를 자양금의 재목으로 쓴 것은, 송시열로부터 이항로로 이어지는 송명배청의 정신과 조선의 도통을 계승하고자 하는 의지를 표상(表象)한 것이라 볼 수 있다.

제발의 기록에 따르면³⁰¹⁾ 자양금은 만들기 시작한 해로부터 4년 뒤에 완성되었는데, 그 해는 1888년이 된다. 그러나 ‘영력(永曆) 다섯 번째 정해년(1887, 고종24) 봄’³⁰²⁾에 쓴 ‘현가궐범서(絃歌軌範序)’에 주자의 금률설에 따라 금을 만들었다³⁰³⁾는 기록이 있고, 필사본 「현가궐범」의 ‘자양금조후사’에 “서사에서 새로 금을 하나 만들었는데 주자의 금률설을 따라서 울을 배치하고 ‘자양금’이라 이름하였다.”³⁰⁴⁾라는 기록이 있는 것을 고려하면, 1888년 이전에 이미 자양금의 형태를 대략적으로 완성하여 사용했을 것으로 보인다. 따라서 자양금 후면의 제발에서 “4년 후(1888년) 가을 7월에 끝마쳤다”고 한 것은 자양금에 금명(琴銘)과 제발 등을 새기는 수식(修飾) 작업까지 모두 마쳐 최종적으로 완성했다는 뜻으로 해석할 수 있다.

1884년부터 1887년까지는 유종교가 춘천에 머물며 가정서사에서 강학을

300) 조종암은 조선 숙종 10년(1684) 당시 가평군수를 지낸 이제두(李齊杜)와 명나라의 허격(許格)·백해명(白海明) 등이 큰 바위에 글씨를 새긴 것이 시초이며, 명나라 마지막 황제인 의종을 비롯하여 선조·효종·송시열 등의 글과 글씨가 새겨져 있다. 글은 대부분 청나라를 쳐서 명나라의 은혜를 갚아야 한다는 내용이다. <한국민족문화대백과> “조종암” 참고.

301) 각주 297) 참조.

302) 『省齋集』, 卷37, 44b, 「柯下散筆」, ‘絃歌軌範序’, “永曆五丁亥春, 柯亭下士柳重教題。”

303) “주자(朱子)가 고정(考定)한 율呂制(律呂制)와 금률설(琴律說)을 취하여 고금의 악장(樂章) 몇 편을 합하고 곡조를 빌려 미루어 쓴 예를 끝에 붙여 한 책을 만들고 「현가궐범」이라고 명명했다. 또 그 법에 따라 ‘금’을 만들어 구색을 맞추고 서사(書社)의 제군과 공유했다.” (『省齋集』, 卷37, 44a, 「柯下散筆」, ‘絃歌軌範序’, “間嘗竊取朱子所考定律呂之制及「琴律說」, 配以古今樂章若干篇, 尾附借調推用之例, 釐爲一書, 命曰「絃歌軌範」. 又依其法, 制琴以隨之, 與書社二三子共焉.”)

304) 『省齋稿』, 第18冊, 「絃歌軌範」, 109, “書社新制一琴, 用朱子琴律說布律, 命曰紫陽琴.”

하고 서사의례를 정비하는 한편 「현가궤범」을 집필했던 시기이다. 이 시기의 활동은 모두 의례를 정립하고 악을 실연함으로써 예악을 구현하는 데에 목적을 두고 있다. 따라서 자양금 또한 예악 구현을 위해 제작된 것이다.

유중교가 자양금의 제발과 「현가궤범」에서 밝힌 바와 같이, 자양금은 주자의 금률설을 바탕으로 만든 악기이다. 그러나 그 형태 및 구조, 연주법은 중국의 고금과 완전히 같지는 않다. 다음 절에서는 유중교가 만든 자양금의 구조와 조율, 연주법 등을 살펴 자양금의 특징을 밝히고자 한다.

2. 주자 금론의 변용과 동제(東制)의 반영

유중교는 주자의 금률설을 바탕으로 자양금을 만들었지만, 자양금의 일부 구조나 연주법에 대해서는 ‘동제(東制)’를 따랐다. 유중교가 말하는 동제는 ‘거문고의 법제’를 뜻한다. 따라서 자양금은 주자의 금률설, 즉 중국 고금의 요소와 거문고의 요소가 섞인 독특한 악기이다. 본 절에서는 자양금의 구조 및 조율, 음역 및 연주법을 살펴 자양금의 특질을 가려내고자 한다.

1) 자양금의 구조 및 조율

본 항에서는 「현가궤범」의 기록³⁰⁵⁾과 자양금의 실물을 비교하여 자양금의 구조 및 조율 방법을 밝히고자 한다.

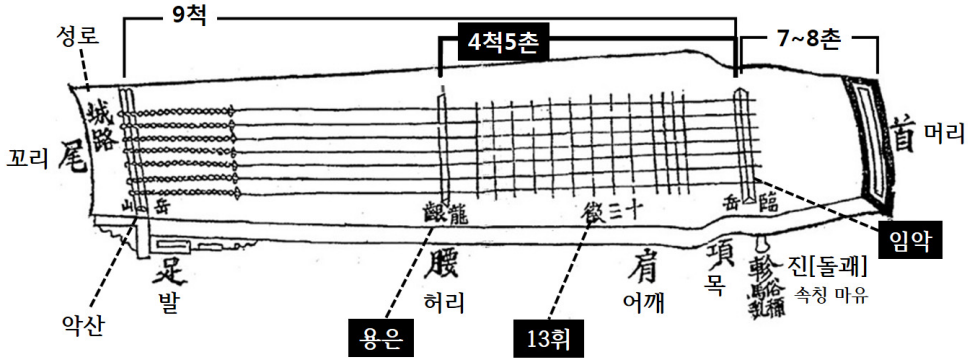
(1) 구조 및 크기

자양금의 구조 및 부분별 명칭은 다음 [도판 6]³⁰⁶⁾과 같다.

305) 유중교는 「현가궤범」 제2 ‘조현(調絃)’ 뒷부분에 금현배성률도(琴絃配聲律圖), 금률고정도(琴律攷定圖), 금률조후도(琴律調候圖), 금체전도(琴體全圖) 등을 실어 금(琴)에 대해 상세히 설명하였는데, 이때의 금은 유중교가 새로 제작한 자양금(紫陽琴)이다.

306) 초간본 『현가궤범』에 수록된 금체전도 그림을 편집한 것이다. (『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’)

[도판 6] 자양금의 구조 및 부분 명칭



위 [도판 6]을 토대로 자양금의 구조를 오른쪽에서 왼쪽 방향으로 설명하면 다음과 같다.

자양금의 상단은 머리[首]라 하고, 거문고의 현침에 해당하는 부분은 임악(臨岳)이라 한다. 머리부터 임악까지는 대략 1척이다. 임악으로부터 왼쪽으로 4척5촌 떨어진 자리에 용은(龍斷)이 위치한다. 임악과 용은 사이에는 기다란 나무조각 모양의 휘(徽)가 13개 있다. 용은에서 왼쪽으로 4척5촌 떨어진 자리에 악산(岳山)이 위치한다. 따라서 용은의 자리는 임악과 악산의 1/2 지점, 즉 정중앙이다. 자양금의 가장 하단부는 꼬리[尾]라 하며, 악산과 꼬리 사이는 성로(城路)라 한다.

몸통에서 너비가 가장 좁은 곳은 목[項]이라 하고, 가장 너비가 넓은 곳은 어깨[肩], 용은이 붙어 있는 부분³⁰⁷⁾은 허리[腰], 악산의 아랫부분 즉 하단부에 붙어있는 받침은 발[足]이라 한다. 임악 밑 부분에 현을 감아두는 부분은 진(軫: 돌래)³⁰⁸⁾이라 하고, 현(絃)은 7줄이다.

각 부분의 규격을 살펴보면, 임악부터 악산까지는 9척이고, 머리와 꼬리 부분은 합쳐서 약 1척이다. 따라서 자양금 몸통의 전체 길이는 10척 정도이다. 허리 너비는 1척 2~3촌이고, 꼬리 너비는 허리 너비에서 반촌을 뺀 길이이며, 어깨 너비는 허리 너비에 반촌을 더한 길이이다. 머리 너비는 어

307) 임악과 악산의 1/2지점이다.

308) 속칭 마유(馬乳)라고도 한다.

깨 너비에서 좌우 각각 반촌씩 뺀 길이이다. 목 너비는 머리에서 좌우 각각 2~3푼씩 뺀 길이이다. 허리 높이는 3촌이다.³⁰⁹⁾

이상 자양금의 각 부분별 규격³¹⁰⁾을 표로 정리하면 [표 44]와 같다.³¹¹⁾

[표 44] 자양금의 규격

부분	「현가궤범」 금체전도	자양금 실측 치수
몸통 전체	10척	166cm
임악~악산	9척	152cm
임악~용은	4척 5촌	76cm
임악~수(首)	7~8촌	13.7cm
악산~꼬리	-	5cm
허리 너비	1척 2~3촌	20.2cm
꼬리 너비	허리 - 반촌 (1척 1촌5푼~2촌5푼)	19cm
어깨 너비	허리 + 반촌 (1척 2촌5푼~3촌5푼)	21cm
머리 너비	어깨 - 좌우 각각 반촌 (1척 1촌5푼~2촌5푼)	15.5~18.4cm (좁은 쪽~넓은 쪽)
목 너비	머리 - 좌우 2~3푼 (1척 1촌2푼~2촌3푼)	17.4cm
허리 높이	3촌	3.5cm

309) 『省齋集』 別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...琴長十尺則腰廣亦當爲一尺二三寸, 乃成制矣。尾殺腰半寸許, 肩加腰半寸許, 項左右各陷寸許, 頭比肩減半寸。至項又微殺二三分。腰高三寸許。背微圓如雌瓦形, 近尾殺半寸許。此則今俗琴通制也。】”

310) 자양금의 실측 치수 중 임악~악산, 임악~용은까지의 거리는 치현을 기준으로 하여 휘 위에서 측정한 값이기 때문에 휘의 높이에 따라 경사각이 발생하므로 약간의 오차가 있을 수 있다.

311) 「현가궤범」 금체전도의 수치와 자양금 실측 치수를 비교하면, 1척의 길이는 약 16~17cm 정도로 추정된다. 유종교는 자양금 제작에 자신이 직접 만든 ‘율척’을 사용한 것으로 보인다. 이에 대해서는 제4장 제3절 제1항의 “자체 제작한 율척(律尺)의 사용”에서 상술하겠다.

10척인 자양금의 총 길이는 주자의 금율설에 따른 금의 규격과는 차이가 있다. 주자의 금율설에 따르면 금의 총 길이는 ‘4척5촌’이기 때문이다.³¹²⁾ 그러나 유종교는 주자가 금율설에서 설명한 금의 길이를 ‘9척’이라고 해석했다. 그리고 임박부터 머리까지의 길이를 7~8촌 정도로 두고, 악산부터 꼬리까지도 어느 정도 길이를 두어야한다고 생각하여, 머리와 꼬리부분의 1척 길이를 몸통 길이 9척에 더해서 전체 길이를 10척으로 잡았다.³¹³⁾ 임악에서 용은까지의 거리는 4척5촌으로 하였는데, 이 부분이 주자 금율설에 따른 금의 제도에 해당하는 곳이다.

유종교 자양금을 만들 때 주자의 금률설에 의거했다³¹⁴⁾고 하면서도 자양금의 규격에 대해서는 “세속에서 통용되는 금의 법제”³¹⁵⁾라고도 표현했는데, 이때 세속에서 통용되는 ‘금’이란 ‘거문고’이다. 따라서 유종교는 자양금의 임악~용은 부분의 제도는 주자의 설을 그대로 따르고, 그 외의 부분은 거문고의 법제를 따른 것으로 보인다.

실제 자양금의 외형도 주자의 금률설에 따른 중국 고금보다는 거문고에 더 가깝다. 다음 도판들은 중국 고금³¹⁶⁾, 자양금, 거문고의 실물 사진이

312) 『朱熹集』, 卷66, 3500, 「雜著」, 「琴律設」, “或曰“若子之言”, 聲數也律分也徽寸也, 三者之相與, 皆迂回屈曲而難通, 無乃出於傳會牽合之私耶? 曰“律之九分也, 數之八十一也, 琴之八尺一寸也, 三者之相與, 固未嘗有異焉。今以琴之太長而不適於用也, 故十其九而爲九尺。又折其半而爲四尺五寸, 則四尺五寸之琴, 與夫九寸之律八十一之數, 亦未始有異也。盖初絃黃鍾之宮, 次絃太簇之商, 三絃中呂之角, 四絃林鍾之祉, 五絃南呂之羽, 六絃黃清之少宮, 七絃太清之少商, 皆起於龍齕, 皆終於臨岳, 其長皆四尺五寸。是皆不待抑按而爲本律自然之散聲者也。而是七絃者一絃之中, 又各有五聲十二律者凡三焉。且以初絃五聲之初言之, 則黃鍾之律, 固起於龍齕而爲宮聲之初矣。【數八十一。律九寸。琴長四尺五寸。】”

313) 『省齋集』別集, 卷3, 35, 「絃歌軌範」, 「琴體全圖」, “【按朱子「琴律說」, 琴長九尺, 龍齕居半。此據臨岳岳山之間而言。臨岳之外, 當有七八寸地, 岳山之外, 又當有數寸地, 通長當爲十尺矣。...】”

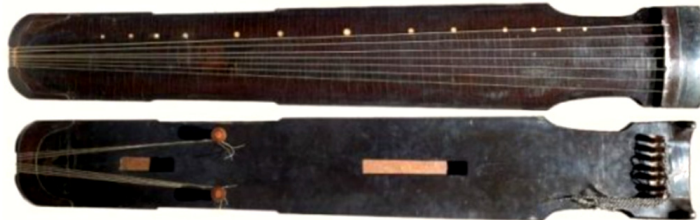
314) 『省齋集』別集, 卷3, 31, 「絃歌軌範」, 「琴絃配聲律圖【新附】」, “朱子因當世見行琴制, 辨正聲律之位, 有成說。今制琴依其說, 布徽加絃, 著圖如左。”

315) 『省齋集』別集, 卷3, 35, 「絃歌軌範」, 「琴體全圖」, “【...琴長十尺則腰廣亦當爲一尺二三寸, 乃成制矣。尾殺腰半寸許, 肩加腰半寸許, 項左右各陷寸許, 頭比肩減半寸。至項又微殺二三分。腰高三寸許。背微圓如雌瓦形, 近尾殺半寸許。此則今俗琴通制也。】”

316) 송나라 때 주희가 소장했던 중니식 금으로 알려져 있으며, 왕스양(王世襄)의 소장품 중 하나이다.(중국식 악기명: 朱晦翁藏仲尼式琴) 총 길이 122.5cm, 머리 너비 18.8cm, 어깨 넓이 19.2cm, 꼬리 너비 14.6cm이다. (사진출처: 中华琴学网 <http://www.guxuecn.com/ArticleDetail.aspx?id=1940&classId=42>. 2016.12.5.)

다.³¹⁷⁾

[도판 7] 중니식(仲尼式) 고금(古琴)의 전면과 후면



[도판 8] 자양금의 전면과 후면



[도판 9] 거문고의 전면과 후면



317) 자양금과 거문고, 자양금과 중국 고금을 한눈에 비교할 수 있도록 자양금의 위치를 가운데에 두었다.

위 사진들을 비교해보면, 자양금과 고금보다는 자양금과 거문고의 외형이 더 유사함을 알 수 있다. 특히 거문고의 괘³¹⁸⁾, 봉미, 부들, 학슬, 운족에 해당하는 부분이 고금에는 없고 자양금에는 있어서, 마치 자양금은 현이 7줄인 거문고처럼 보인다.

또한 자양금의 구조 부분별 명칭 중 ‘악산’과 ‘성로’ 등은 주자의 금률설에도 없고 거문고의 구조 명칭에도 없는 용어이다. 주자 금률설에 나타나는 금의 부분 명칭과 중국 고금, 자양금, 거문고의 부분별 명칭을 비교해보면 다음 [표 45]와 같다.³¹⁹⁾

[표 45] 주자 금률설 · 고금 · 자양금 · 거문고의 부분별 명칭 비교

구분	주자 금률설	고금 ³²⁰⁾	자양금	거문고
A	-	금액(琴額)	머리[首]	좌단(坐團)
B	임악(臨岳)	악산(岳山)	임악(臨岳)	현침(絃枕)
	용은(龍斷)	용은(龍斷)	용은(龍斷)	제1괘
	휘(徽)	휘(徽)	휘(徽)	괘(攄)
C	-	항(項)	항(項)	명칭 없음
	-	견(肩)	견(肩)	명칭 없음
	-	요(腰)	요(腰)	명칭 없음
D	-	진지(軫池)	진(軫) 또는 마유(馬乳)	돌괘(軫攄)
	-	안족(雁足)	족(足)	운족(雲足)
E	-	해당 부분 없음	명칭 미표기	학슬(鶴膝)
	-	해당 부분 없음	명칭 미표기	부들(染尾)
F	-	해당 부분 없음	악산(岳山)	봉미(鳳尾)
	-	해당 부분 없음	성로(城路)	
	-	초미(焦尾) ³²¹⁾	꼬리[尾]	

318) 후술하겠지만, 자양금의 휘는 거문고의 괘와 모양이 같다.

319) 자양금의 부분별 명칭은 [도판 6]과 비교해서 보면 이해가 쉽다.

320) 도일, 『칠현금경』(서울: 티엘, 2011), 232-238쪽에 수록된 현행 중국 금의 각부 구성과 명칭을 기준으로 정리했다.

위의 [표 45]에서 먼저 A부분을 보면, 자양금의 ‘머리[首]’는 주자 금률설에는 관련 명칭이 등장하지 않지만, 고금에서는 ‘금액(琴額)’ 즉 ‘금의 이마’라 하고 거문고에서는 ‘좌단(坐團)’이라 지칭하고 있다. 이에 의미적으로는 자양금과 고금의 명칭이 더 통한다.

B부분을 보면, 자양금의 ‘임악, 용은, 휘’ 명칭은 모두 주자의 금률설을 따른 것이다. 특이점은 주자 금률설과 자양금에서 ‘임악’이라 지칭한 곳을 고금에서는 ‘악산’이라 부르는 반면, 자양금은 꼬리쪽(F부분)의 부분 명칭 중 하나로 ‘악산’을 쓴다는 점이다. 또한 주자 금률설과 고금의 ‘용은’은 악기 전체의 꼬리부분에 해당하지만, 자양금의 ‘용은’은 허리에 위치하며 거문고의 ‘제1괘’와 같은 기능을 한다. 따라서 자양금의 B부분은, 부분별 명칭은 주자 금률설의 용어를 따르고 있지만 악기 전체의 구조 측면에서는 거문고와 더 유사하다고 할 수 있다.

C부분의 명칭은 주자 금률설과 거문고에는 등장하지 않고 고금과 자양금에서만 보인다. 고금과 자양금은 ‘항(項), 견(肩), 요(腰)’라는 동일한 명칭을 사용하고 있다. 그러나 고금의 경우 ‘항, 견, 요’가 모두 B에 해당하는 부분에 위치하고 ‘요’는 악산과 용은의 중간 지점을 뜻하지만, 자양금의 ‘요’는 용은의 위치에 있다. 이는 앞서 말한 바와 같이 고금의 용은은 악기 전체의 꼬리부분이지만 자양금의 용은은 악기 전체의 중앙인 허리부분에 있기 때문이다. 거문고는 자양금과 외형이 같기 때문에 ‘항, 견, 요’라는 부분 명칭만 없을 뿐이지 구조적으로는 해당 부분을 모두 갖추고 있다. 따라서 자양금의 C부분의 외형은 거문고를 따른 것이고 그 명칭은 고금에서 따온 것으로 보인다.

D부분의 명칭은 주자 금률설에는 등장하지 않고 고금과 자양금, 거문고에서만 보인다. 세 악기의 부분 명칭이 모두 유사하나, 자양금의 ‘족(足)’은 고금의 ‘안족(雁足)’과는 형태나 기능이 다르고³²²⁾ 거문고의 ‘운족(雲足)’과 같다.

321) 고금의 초미는 용은 좌우에 붙어있다. 즉, 용은과 초미는 고금의 하단부 제일 끝이다.

322) 고금의 안족은 악기 하단부에 현을 두 갈래로 나누어 묶어두는 부분으로서, 커다란 돌궤처럼 생긴 것이 2개 있다. [도판 7]의 고금 후면 사진 참조.

E부분은 주자 금률설과 고금에는 없는 부분이며, 자양금에는 해당부분이 있지만 명칭이 표기되어 있지 않고, 거문고에서는 ‘학슬(鶴膝), 부들[染尾]’이라 부르는 곳이다. 유종교는 자양금의 해당 부분에 대한 설명을 따로 하지는 않았으나, 그 외형이나 기능으로 볼 때 거문고의 학슬 및 부들과 완전히 동일하다. 따라서 자양금의 E부분은 거문고의 것을 본떠 만들었다.

F부분 역시 주자 금률설과 고금에는 없는 부분이며, 자양금에서는 해당부분을 세분화하여 ‘악산(岳山), 성로(城路), 꼬리[尾]’라 하고, 거문고에서는 ‘봉미(鳳尾)’라 한다. 악기의 가장 끝부분 즉 꼬리라는 의미에서 보면, 고금의 ‘초미(焦尾)’와 뜻이 통한다. 그러나 고금의 초미는 용은이 있는 부위이기 때문에 구조적으로는 F부분보다는 B부분에 가깝다. 따라서 자양금의 F부분 또한 E와 마찬가지로 거문고의 것을 본뜬 것이다.

따라서 자양금 구조 및 부분 명칭 중 일부는 주자의 금률설과 고금의 것을 따랐으나, 자양금의 외형과 규격은 거문고에 더 가깝다고 할 수 있다.

(2) 휘(徽)의 형태 및 배치

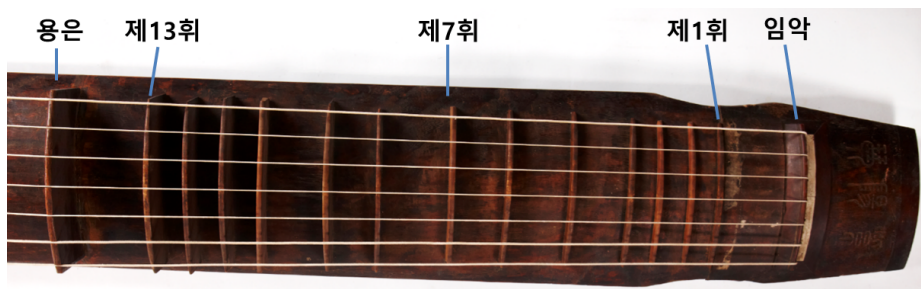
자양금의 휘(徽)는 거문고의 괘(桴)와 외형이 같다. 다만 거문고의 괘는 3개의 현만을 받치고 있지만, 자양금의 휘는 7개의 현을 모두 받친다는 점이 다르다.

유종교는 자양금의 ‘휘’ 모양에 거문고 괘의 형태를 채택한 이유에 대해 ‘누르며 연주하는 절도가 동제(東制), 즉 거문고가 더 편하기 때문’이라고 했다.³²³⁾ 자양금이 주자의 금률설을 기반으로 하여 만든 것임에도 휘의 모양에 거문고의 괘를 도입했다는 점에서, 유종교의 실용주의적 면모를 엿볼 수 있다. 이렇듯 유종교는 주자의 설을 따르되 음악실천에 있어서는 형편에

323) “근래에 중국에서 금에 휘를 설치하는 법제를 살펴보면, 금의 겉면에 다른 색깔을 써서 -칠금(柒琴, 칠현금)이 자개를 쓰는 것과 같다- 마치 자에 촌의 눈금이 있는 것처럼 제한된 마디를 표시한다. 동제(東制)는 따로 나무조각을 써서 용은처럼 그 자리에 가로로 시설하는데 조금 작다. -속칭은 괘(桴)이다- 이는 그 연혁이 같지 않은 것이다. 누르며 연주하는 절도로 말하자면 동제를 따르는 것이 편하다.” (『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “[...近攷中國琴徽制, 只就琴面, 用異色【如柒琴用貝】標誌限節, 如尺之有寸. 東制則別用片木, 橫設其處, 如龍齧而差小. 【俗稱桴】此其沿革之不同也. 以抑按之節言之, 從東制爲便矣. ...]”)

맞게 변용하는 모습을 보인다.³²⁴⁾

[도판 10] 자양금의 휘



자양금의 휘는 13개이며, 임악 방향에서 용은 방향으로 제1휘, 제2휘, 제3휘,제13휘 순으로 배열된다. 이는 거문고의 괘차(樑次)와는 반대되는 순서이다.

다음 [표 46]은 치현(제4현)의 위치, 즉 휘의 좌우 중앙에서 측정한 휘의 높이이다.

324) 반면 실학자 정약용(丁若鏞)은, 「아언각비(雅言覺非)」의 ‘금휘(琴徽)’ 설명에서 당시 거문고의 현을 휘라고 잘못 부르는 것을 지적했고, 사대부라면 마땅히 거문고가 아닌 제대로 된 휘가 배설된 금을 가까이해야 한다고 말했다. “우리나라 현금(玄琴)은 본래 정금(正琴)이 아니며, 등에 휘옥(徽玉)이 없다. 이에 현(絃)을 휘(徽)라고 하여 어린아이들을 가르치니 어찌 잘못이 아니겠는가! 현금의 등에는 가로로 된 지느러미 같은 것(橫鱗)이 크고 작은 십 수개가 있는데 이름하여 ‘괘’라 한다. 옛날에는 이 제도가 없었는데 거의 아교로 기둥[괘]을 붙여서 연주한다. 사대부들은 집에 금(琴)을 하나씩 두었는데, 마땅히 옛 제도를 살피 기둥으로 세운 괘를 없애고 주옥의 휘를 나란히 붙여야만 바야흐로 겨우 속됨을 면할 따름이다.”(『與猶堂全書』, 第1集 雜纂集, 卷24, 22a, 「雅言覺非」 卷二, ‘琴徽’, “我邦玄琴, 本非正琴。【方言黔隱扣】背無徽玉。於是以此爲徽, 訓其兒穉, 豈不謬哉! ○玄琴背有橫鱗大小數十, 名之曰卦。古無此制, 此殆膠柱而鼓瑟也。士大夫家置一琴, 宜考古制, 去卦設柱, 列植珠玉之徽, 方纔免俗耳。”) 이렇듯 실사구시(實事求是)를 추구한 정약용은 거문고의 제도(괘)와 고금의 제도(휘)를 엄격하게 구분하고, 당시 사대부가 지닌 금(琴)의 괘를 없애고 휘를 붙여야 한다고 주장했다. 보수적 도학자로 평가받는 유충교가 오히려 거문고의 괘를 적용한 자양금을 만들었다는 점에서, 유충교의 자주적이고 창의적이며 실용주의적인 음악관이 드러난다.

[표 46] 임악, 제1~13회, 용은의 높이(실측, 단위: cm)

용은	13회	12회	11회	10회	9회	8회	7회	6회	5회	4회	3회	2회	1회	임악
7.2	5.7	5.1	4.6	4.1	3.3	2.8	2.35	1.75	1.3	0.9	0.8	0.7	0.5	1.4

위 [표 46]을 보면, 제1회의 높이가 가장 낮고 순차적으로 회의 높이가 높아져서 제13회가 가장 높다.³²⁵⁾ 임악은 제1회~제5회보다는 높지만 제6회보다는 낮다.

[도판 11] 자양금의 용은



용은은 회와 모양이 같고, 모든 회보다 높으며, 실제적으로 제14회의 기능을 한다.³²⁶⁾ 용은의 옆면에는 위의 [도판 11]에서 보이는 것처럼 용은에 걸쳐 있는 현에 해당하는 음을 종이에 울자로 써서 붙여 표기해 두었다.³²⁷⁾

325) 유중교는 회의 높이에 대해 “동제를 쓴다면 용은은 모름지기 조금 더 높아야 하고, 여러 회는 늘어선 순서에 따라 점점 줄여서, 위의 회를 눌렀을 때 다음 회가 현에서 1푼보다 더 떨어지게 하는 것이 마땅하다.”라고 설명했다. (『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, 「琴體全圖」, “【...若用東制, 則龍齧須稍高, 諸徽比次漸殺, 要使按上徽時, 次徽去絃一分強乃宜. ...】”)

326) 자양금의 용은은 거문고의 제1회와 같은 역할을 한다.

327) 유중교는 “이제 용은과 회에서 현에 닿는 곳을 헤아려 각각 짝이 되는 울을 표시하고, 두 회의 사이에 있는 울은 금의 겉면에 표시하였다.”(『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, 「琴體全圖」, “今擬於龍齧及徽當絃處, 各誌所配之律, 律

「현가궤범」의 기록³²⁸⁾에 따르면, 휘 사이의 간격은 임악이 기준점일 때 용은은 4척5촌 거리의 위치하며 궁현(제1현)의 황종(黃) 자리이다. 제13휘는 임악으로부터 4척2촌반의 위치에 있으며 궁현의 태주(太) 자리이다. 제12휘는 임악으로부터 3척8촌의 위치에 있으며 궁현의 협종(夾) 자리이다. 제11휘는 임악으로부터 3척5촌³²⁹⁾의 위치에 있으며 궁현의 고선(姑)³³⁰⁾ 자리이다. 제10휘는 임악으로부터 3척4촌의 위치에 있으며 궁현의 중려(仲) 자리이다. 제9휘는 임악으로부터 3척의 위치에 있으며 임종(林)의 자리이다. 제8휘는 임악으로부터 2척7촌의 위치에 있으며 남려(南)의 자리이다. 제7휘는 임악으로부터 2척2촌반의 위치에 있으며 청황종(淸黃宗)의 자리이고, 임악과 용은의 절반 지점이기 때문에 중휘(中徽)라고도 한다. 제6휘는 임악으로부터 1척9촌의 위치에 있으며 청협종(淸夾宗)의 자리이다. 제5휘는 임악으로부터 1척 5촌의 위치에 있으며 청임종(淸淋)의 자리이다. 제4휘는 임악으로부터 1척1촌2푼반의 위치에 있으며 중청황종(淸黃宗)의 자리이고, 임악으로부터 용은까지의 1/4지점이다. 제3휘는 임악으로부터 9촌반의 위치에 있으며 중청협종(淸夾宗)의 자리이다. 제2휘는 임악으로부터 7촌반의 위치에 있으며 중청임종(淸淋)의 자리이다. 제1휘는 임악으로부터 5촌6푼강의 위치에 있으며 삼청황종(淸黃宗)의 자리이다.

이상에서 설명한 자양금의 휘 간격과 해당 율, 그리고 휘 간격을 실측한 수치를 표로 정리하면 [표 47]과 같다.³³¹⁾

在兩徽之間者，誌于琴面。)고 했다. 제천의병전시관에서 소장하고 있는 실제 자양금을 보면 용은과 몇몇 휘에 율자가 적힌 종이가 붙어있거나 종이가 붙어있다 떨어진 흔적이 있다. 그러나 두 휘 사이에 있는 율은 금의 겉면에 표시되어 있지 않고, 두 개의 휘 중 바깥쪽[왼쪽] 휘의 오른쪽 면에 종이에 율명을 적어서 붙여 두었다. 한편, 용은은 본래 임악쪽(제13쪽) 방향의 면, 즉 용은의 오른쪽 면에 율자 표기가 붙어있어야 하나, 좌우가 뒤집어져서 종이가 용은의 왼쪽 면에 붙어있다. 본고 말미 “부록 3. 자양금 사진자료”의 [사진 8]과 [사진 9] 참조.

328) 『省齋集』別集, 卷3, 31, 「絃歌軌範」, ‘琴絃配聲律圖【新附】’.

329) 「현가궤범」 필사본은 3척6촌이나, 활자본은 3척5촌이라 되어 있고, 주자의 설은 3척5촌이다.

330) 주자는 당대의 금 연주 관행에 따라 고선은 각현(제3현)에서만 쓰고 나머지 현은 모두 중려를 쓰며 휘의 위치는 고선, 중려 모두 3척 5촌으로 기록했다. 그러나 유종교는 자양금의 제11휘 고선은 3척 5촌(필사본은 3척 6촌), 제10휘 중려는 3척 4촌으로 기록했다. 즉, 주자는 당시 중국의 유풍에 따라 각성에 중려(仲呂)를 사용했으나, 유종교는 원칙을 적용하여 고선(姑洗)을 배치했다.

[표 47] 자양금의 휘 간격

위치	해당 율(궁현기준)	「현가궤범」	실측	비고
용은	黃	4척5촌	76cm	용은
-	大	4척2촌반	-	용은부터 임악의 1/2 ↓
13휘	太	4척	67.4cm	
12휘	夾	3척8촌	63.8cm	
11휘	姑	3척5촌	60.5cm	
10휘	仲	3척4촌	56.9cm	
-	蕤	3척1촌반	-	
9휘	林	3척	50.5cm	
-	夷	2척8촌반	-	
8휘	南	2척7촌	45.3cm	
-	無	2척5촌	-	
-	應	2척4촌	-	
7휘	蕤	2척2촌반	38cm	中徽
6휘	夾	1척9촌	32.1cm	
5휘	淋	1척5촌	25.3cm	
4휘	蕤	1척1촌2푼반	19.2cm	1/4
3휘	夾	9촌반	16.1cm	
2휘	淋	7촌반	12.6cm	
1휘	蕤	5촌6푼강	9.6cm	1/8
임악	기준	기준	기준	임악

331) 휘 간격은 활자본 「현가궤범」을 기준으로 했다. 표에서 음영 표시한 부분은 휘에 해당하며 음영이 없는 부분은 휘와 휘 사이에 있는 율(律)이다. 실측한 수치는 치현(제4현)의 위치, 즉 휘의 좌우 중앙에서 측정한 거리이다.

이상의 휘 배치는 주자의 금률설을 그대로 적용한 것이며, 주자 금률설의 휘 배치는 삼분손익법에 따라 9분법으로 계산한 것이다.

결과적으로 자양금은, 휘의 형태는 동제(東制), 즉 거문고의 요소를 적용하고, 휘의 배열은 주자의 설을 적용한 것이다.

(3) 현(絃)의 조율 및 치현법(治絃法)³³²⁾

자양금의 현은 7줄로서, 제1현은 궁현(宮絃), 제2현은 상현(商絃), 제3현은 각현(角絃), 제4현은 치현(徵絃), 제5현은 우현(羽絃), 제6현은 소궁현(小宮絃), 제7현은 소상현(小商絃)이다.

[표 48] 현의 이름 및 조율음

현 순서	현 이름	조율음
제1현	궁현	黃
제2현	상현	太
제3현	각현	姑
제4현	치현	林
제5현	우현	南
제6현	소궁현	潢
제7현	소상현	汰

자양금의 7현은 모두 용은 위에 걸쳐 있기 때문에 조율할 때에는 진(軫)을 돌려서 개방현의 음을 각 현의 울에 맞게 조율한다. 궁현은 황종(黃), 상

332) 치현법은 현의 굵기를 정하는 방법이다. 현재 자양금에는 「현가궤범」의 기록과는 전혀 다른 굵기의 현들이 배열되어 있다. 이는 1994년에 현을 보수하던 당시에 전문적인 고증 없이 거문고의 현을 참고하여 임의로 줄을 올렸기 때문인 것으로 보인다. 자양금을 본래의 형태로 보수하여 보존하기 위해서는 자양금의 구조에 대한 명확한 고증이 있어야 한다. 본 목에서는 「현가궤범」의 기록과 자양금 실물을 분석함으로써 자양금의 성격을 밝히고자 하며, 본 연구를 계기로 하여 자양금의 원형을 복원할 수 있기를 바란다.

현은 태주(太), 각현은 고선(姑), 치현은 임종(林), 우현은 남려(南), 소궁현은 청황종(潢), 소상현은 청태주(汰)로 조율한다.

유종교는 ‘금체전도’에서 치현법(治絃法), 즉 현의 굵기를 정하는 법을 제시했는데, 실[絲]을 쓰는 데에는 정해진 숫자가 없다고 했다.³³³⁾ 따라서 황종관의 소리에 맞춰 궁현의 실[絲] 수를 임시로 정하는데, 황종관을 불면서 현을 튕겨 황종관보다 소리가 높으면 실을 더하고 소리가 낮으면 실을 빼서 음높이를 맞춘다.³³⁴⁾ 또한 유종교는 황종관을 구하기 어려우면 율가(律家)에서 전해지는 고금(古琴) 즉 칠현금의 현을 본떠서 만들거나³³⁵⁾, 속금(俗琴) 즉 거문고 중 큰 것을 취하여 써도 된다³³⁶⁾고 하는 등 형편에 맞는 방식을 제시하는 융통성을 보이기도 했다.

궁현의 실[絲] 수가 정해지면, 각 현의 실[絲] 수치에 맞춰 이승동제(異乘同除) 계산법³³⁷⁾으로 나머지 현의 실 수를 정한다. 유종교는 ‘금률고정도’³³⁸⁾의 현 이름 아래에 각 현의 실[絲] 수치를 적어두었는데, 다음 [도판 12]와 같다.

333) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...治絃法, 用絲無定數。先假設宮一絃, 吹黃鍾管而彈之, 審音較量, 聲高則加縷, 下則減縷, 期於相合。宮絃既定, 乃視其所用絲數, 以算法異乘同除遞降之, 得諸絃絲數。...】”

334) 이는 심괄(沈括)의 설을 따른 것이다. “거문고 줄을 제어하는 법은 먼저 궁 현(絃)을 임시로 정하고 황종관(黃鐘管)을 불어 그것을 울립니다. 현의 소리가 높으면 실을 보태고 낮으면 실을 줄여, 황종관과 현의 소리가 맞게 한 뒤에야 그만둡니다. 심괄이 말하기를 ‘먼저 관색(管色)과 합성(合聲)으로, -관색은 율관(律管)의 명색(名色)이며, 합성은 율가(律家)에서 황종을 합성이라 한다.- 궁현(宮絃)을 정한다’는 것이 그것입니다.”(『省齋集』, 卷21, 52-53, 「往復雜稿」, ‘答秦仲善【尙友○辛卯】’, “制琴絃之法, 先權設宮一絃, 吹黃鍾管而彈之, 絃聲高則增其絲, 下則減其絲, 期於與管合聲而後止焉。沈括所謂先以管色合聲【管色, 謂律管名色, 合聲, 律家以黃鍾爲合聲】定宮絃是也。”) 반면, 주자는 이러한 심괄의 설을 부정했다.

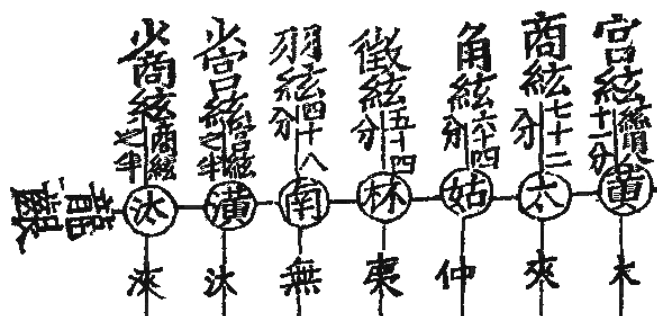
335) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...治絃法...若黃鍾管不可必得, 則用律家所傳古琴絃, 倣而制之, 亦不中不遠矣。...】”

336) 『省齋集』, 卷21, 52-53, 「往復雜稿」, ‘答秦仲善【尙友○辛卯】’, “今律管不可必得, 則且取律家所傳古琴絃【或取俗琴中。揀稍大者爲近古。】倣之。則必有依據, 亦不甚遠也。”

337) 계산 할 때 각각 다른 수를 곱하고 다시 같은 수로 나누는 것을 뜻한다. 다른 수는 宮·商·角·徵·羽의 각 수치인 81, 72, 64, 54, 48이고, 같은 수는 궁에 해당하는 수 81이다.

338) 『省齋集』別集, 卷3, 32b-33a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律攷定圖’.

[도판 12] ‘금률고정도’ 현의 실[絲] 수치



[도판 12]를 보면, 궁현은 ‘絲用八十一分’, 상현은 ‘七十二分’, 각현은 ‘六十四分’, 치현은 ‘五十四分’, 우현은 ‘四十八分’, 소궁현은 ‘宮絃之半’, 소상현은 ‘商絃之半’이라 되어 있다.

이 기록의 수치들은 실제 현의 실[絲]의 개수를 뜻하는 것이 아니고³³⁹⁾, 궁현은 ‘궁현의 실 수에 81을 곱하고 81로 나누어 쓴다’(궁현=궁현 $\times\frac{81}{81}$)라는 뜻이고, 상현은 ‘궁현의 실 수에 72를 곱하고 81로 나눈다’(상현=궁현 $\times\frac{72}{81}$), 각현은 ‘궁현의 실 수에 64를 곱하고 81로 나눈다’(각현=궁현 $\times\frac{64}{81}$), 치현은 ‘궁현의 실 수에 54를 곱하고 81로 나눈다’(치현=궁현 $\times\frac{54}{81}$), 우현은 ‘궁현의 실 수에 48을 곱하고 81로 나눈다’(우현=궁현 $\times\frac{48}{81}$), 소궁현은 ‘궁현의 반이다’, 소상현은 ‘상현의 반이다’라는 뜻³⁴⁰⁾이다.³⁴¹⁾

339) 유증교는 1891년에 진중선의 질문에 답하는 글에서 “앞 사람 중에는 오성(五聲)의 수를 금현의 실 수로 여기는 자가 있는데 옳지 않으니, 따라 해서는 안 됩니다.”라고 하여 율의 수치와 현의 실 수를 뚜렷하게 구분하고 있다. 유증교가 ‘금률고정도’에 쓴 현의 실[絲] 수치는 오성의 수와 같은데, 각 숫자 옆에 ‘分’을 적어서 이승동제의 계산을 통해 실의 수를 정해야함을 표시했다. (『省齋集』, 卷 21, 52-53, 「往復雜稿」, 「答秦仲善【尙友○辛卯】」, “前人或以五聲數爲琴絃絲數者非是, 不可遵用也。”)

340) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...治絃法...假令宮絃用二百絲, 則置二百爲實, 以七十二乘之, 八十一除之, 得商絃一百七十七絲, 零數未成絲者刪之. 更置二百, 以六十四乘之, 八十一除之, 得角絃絲數. 以五十四乘之, 八十一除之, 得徵絃絲數. 以四十八乘之, 八十一除之, 得羽絃絲數, 此正法也. ...】”

341) 위 글에서 밑줄 친 부분만 ‘금률고정도’([도판 12] 참조)에 적혀 있다. 유증교는 “궁현의 실 수에 ‘다른 수’를 곱하고 같은 수로 나눈다.”라고 설명해야 할 부분을, 간략히 줄여서 밑줄 친 부분에 해당하는 내용만을 추려 적은 것으로 보인다.

만약 궁현의 실 수가 200올이면, 궁현의 실 수의 계산은 $200 \times 81 \div 81$ 이 된다. 이에 따라 궁현부터 우현까지 각 현의 실[絲] 수치를 각각 곱하고 81로 똑같이 나누어 실제 필요한 실의 개수를 구한다. 계산 후 얻은 값에서 소수점 이하는 잘라낸다.³⁴²⁾ 소궁현과 소상현은 궁현과 상현의 값을 각각 이분한 값이다.

궁현부터 소상현까지의 현의 실[絲] 수를 계산하여 정리하면 다음 [표 49]와 같다.

[표 49] 7현의 실[絲] 수(궁현 200올 기준)

현 순서	현 이름	실[絲] 수 (소수점이하 버림)
제1현	궁현	$200 \times 81 \div 81 \approx 200$ 올
제2현	상현	$200 \times 72 \div 81 \approx 177$ 올
제3현	각현	$200 \times 64 \div 81 \approx 158$ 올
제4현	치현	$200 \times 54 \div 81 \approx 133$ 올
제5현	우현	$200 \times 48 \div 81 \approx 118$ 올
제6현	소궁현	$200 \div 2 \approx 100$ 올
제7현	소상현	$177 \div 2 \approx 88$ 올

342) “여기에서 궁현에서 사용되는 실의 수에 견주어 계산법 상 다른 수를 곱하고 같은 수로 나누어 여러 현의 실 수를 얻습니다. - 예를 들어 궁현에 200올을 쓰면 200올을 놓고 72를 곱하고 81로 나누어 177올을 얻습니다. 실이 되지 못하는 나머지 수는 버리고 쓰지 않으니 곧 상현(商絃)의 실 수입니다. 또 200올 놓고 64를 곱하고 81로 나누면 각현(角絃)의 실 수를 얻습니다. 나머지 현도 이와 같습니다. - 이것이 바른 법입니다.” (『省齋集』, 卷21, 52-53, 「往復雜稿」, ‘答秦仲善【尙友○辛卯】’, “於是視宮絃所用絲數, 以算法異乘同除, 得諸絃絲數。【如宮絃用二百絲, 則置二百絲, 以七十二乘之, 仍以八十一除之, 得一百七十七絲。零數未成絲者刪不用, 卽商絃絲數也。又置二百, 以六十四乘之, 仍以八十一除之, 得角絃絲數。餘絃倣此】此正法也。”)

[표 49]와 같이 궁현이 200올이라 가정했을 때, 7현의 현의 실[絲] 수는, 궁현이 200올, 상현이 177올, 각현이 158올, 치현이 133올, 우현이 118올, 소궁현이 100올, 소상현이 88올이 된다.

실을 꼰 때에는 실을 세 가닥으로 나누고 그것을 다시 하나로 묶어서 단단하게 꼬며, 모든 현의 장력이 고르게 되도록 꼬아야 한다.³⁴³⁾ 유종교는 세 가닥의 실을 꼬는 방법에 대해서는 자세히 설명하지 않았는데, 그 방법을 궁현이 200올이라 가정하여 정리해보면 다음과 같다.

궁현 200올을 세 가닥으로 나누면 66올, 66올, 66올의 세 가닥이 되고 2올이 남는다.³⁴⁴⁾ 이때 2올은 버리고 66올을 한 가닥으로 합사하고, 다시 합사한 세 가닥을 꼬아서 궁현의 줄을 만든다. 상현은 177올이므로, 세 가닥으로 나누면 59올씩 세 가닥이 되고, 이를 각각 합사한 뒤 다시 하나로 꼬아서 묶는다. 각현은 158올이므로, 52올씩 세 가닥이 되고 2올이 남는다. 이때 2올은 버리고 52올씩 세 가닥을 각각 합사한 뒤 다시 하나로 꼬아서 묶는다. 치현은 133올이므로, 44올씩 세 가닥을 각각 합사한 뒤 다시 하나로 꼬아서 묶고 1올은 버린다. 우현은 118올이므로, 39올씩 세 가닥을 각각 합사한 뒤 다시 하나로 꼬아서 묶고 1올은 버린다. 소궁현은 100올이므로, 33올씩 세 가닥을 각각 합사한 뒤 다시 하나로 꼬아서 묶고 1올은 버린다. 소상현은 88올이므로, 29올씩 세 가닥을 각각 합사한 뒤 다시 하나로 꼬아서 묶고 1올은 버린다.³⁴⁵⁾

따라서 현의 굵기는 궁현이 가장 굵고, 소상현으로 갈수록 가늘어진다.

이상에서 살펴본 자양금의 구조 및 조율을 표로 정리하면 다음과 같다.

343) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, 「琴體全圖」, “【...治絃法...絃用三股極緊。諸絃繁縷, 要十分均齊鋪排, 如前圖位次。】”

344) 누에고치에서 뽑아낸 날 올의 생사(生絲)를 각 현의 한 가닥에 필요한 수만큼 묶어 꼬는 것을 ‘하연’이라 하고, 하연을 통해 합사(合絲)된 세 가닥의 실을 하나로 꼬아 묶는 것을 ‘상연’이라 한다. 즉, 궁현의 경우 66올씩 묶어서 하연한 다음, 합사된 세 가닥의 실을 상연하여 만든다.

345) 이것은 필자가 분석하여 정리한 수치이다.

[표 50] 자양금의 구조 및 조율

특질 항목		주자 금률설 적용	동제(東制)적 요소	비고
구조	구조 (명칭)	임악(臨岳), 휘(徽), 용은(龍龔)	거문고의 봉미, 학슬, 부들, 운족에 해당하는 부위가 있으나 명칭은 부여하지 않음	중국 고금의 명칭 중 일부(뒤통, 어깨[肩], 허리[腰], 족(足), 꼬리[尾])를 차용하고, 거문고의 봉미에 해당하는 부위를 악산(岳山)·성로(城路)라 표기함
	크기	임악~용은 거리 4척5촌(주자 금 길이)	거문고의 외형	총 길이 10척
	휘 모양	-	거문고의 꺾 형태	-
	휘 위치	삼분손익법에 의한 휘 위치 배열	-	휘의 순서는 금과 같음 (거문고와 반대)
	현 개수	7현	-	-
조율	산현의 음고	제1현(궁현)=黃 제2현(상현)=太 제3현(각현)=姑 제4현(치현)=林 제5현(우현)=南 제6현(소궁현)=潢 제7현(소상현)=汰	-	-
	현 굵기	-	-	궁현(가장 굵음)>상현> 각현>치현>우현>소궁현 >소상현(가장 가늘) *합사법의 정해진 수 없음(심괄의 설에 따라 황종관에 맞춰 궁현의 실[絃] 수를 정함)

2) 자양금의 음역 및 연주법

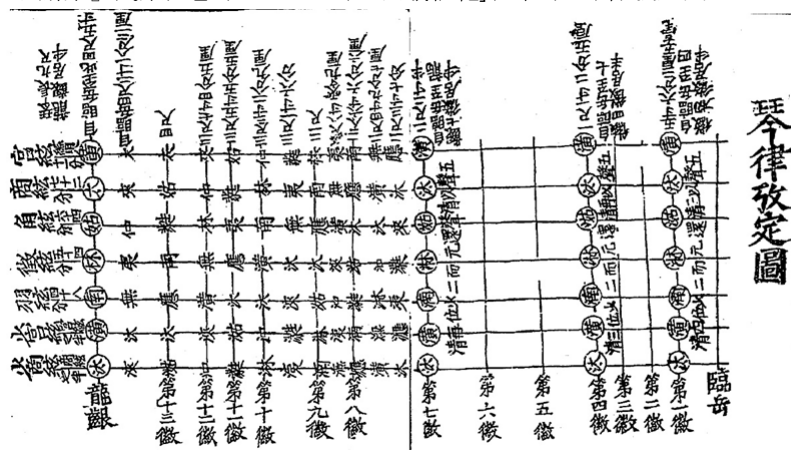
본 항에서는 자양금의 음역과 연주법에 대해 논하고자 한다.

(1) 음역

다음 [도판 13]은 자양금의 올 배치를 초간본 「현가궤범」의 ‘금률고정도(琴律攷定圖)’³⁴⁶⁾를 참고하여 그린 것이다. 옥타브 표기는 필사본 「현가궤범」의 표기 방식을 따른 것으로 올자 옆에 적힌 동그라미 1개는 한 옥타브 위, 동그라미 2개는 두 옥타브 위, 동그라미 3개는 세 옥타브 위, 동그라미 4개는 네 옥타브 위를 뜻한다.

가장 낮은 음은 휘를 짚지 않고 궁현 그대로를 뜯었을 때 나는 음[散聲]³⁴⁷⁾인 황종(黃)이고, 가장 높은 음은 소상현의 제1휘를 짚어 소리 내는 음[木聲]³⁴⁸⁾인 4옥타브 위 태주(濤洲)이다. 단, 제1휘 소상현의 경우, 제1휘

346) 『省齋集』別集, 卷3, 32b-33a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律攷定圖’

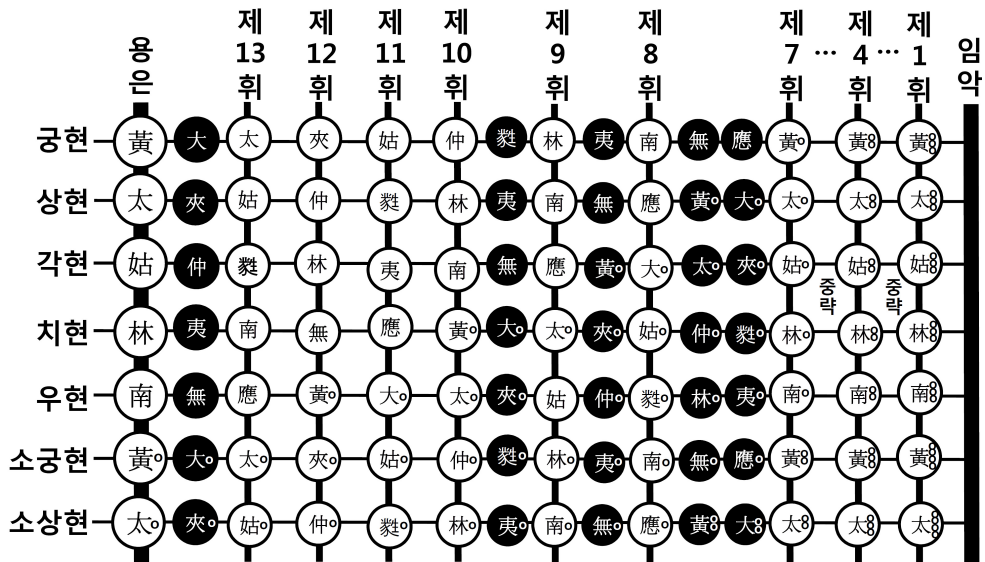


347) 이렇게 궤를 짚지 않고 개방현을 그대로 뜯었을 때 나는 음을 산성(散聲)이라 한다. 궁현은 용은에 걸쳐있기 때문에 궁현의 산성은 곧 궁현의 용은 위치에서 소리 내는 음이 된다. 자양금은 궁현, 상현, 각현, 치현, 우현, 소궁현, 소상현에서 각각 산성을 낼 수 있으므로 자양금의 산성은 7개이다.

348) 이렇게 궤를 짚어서 소리 내는 음을 목성(木聲)이라 한다. 유종교는 산성과 목성에 대해 다음과 같이 설명했다. “무릇 현은 모두 용은(龍鰓)에서 시작하여 임악(臨岳)에서 끝나니, 그 현의 모든 길이를 뜯으면 이를 산성이라 하고, 중간에 휘를 눌러 마디를 지어 뜯으면 이를 목성이라 한다.” (『省齋集』, 卷15, 41-42, 「往復雜稿」, ‘答朱汝中【戊子四月】’, “凡絃皆起於龍鰓而止於臨岳, 全其絃之長而彈之, 謂之“散

왼쪽에서 줄을 아래로 누르면 더 높은 음을 낼 수 있다. 따라서 자양금은 4 옥타브 이상의 음역을 소리 낼 수 있는 악기이다.

[도판 13] 자양금의 율(律) 배치



*흰색 원에 쓰인 율은 용은 또는 휘 위를 짚어 소리 내는 음이고, 검정색 원에 쓰인 율은 용은 밖, 또는 휘와 휘의 사이를 눌러서 소리 내는 음이다.

(2) 연주 자세

유종교는 자양금의 연주 자세에 대해서 특별히 언급한 바가 없다. 그러나 악기구조와 연주법을 통해 연주 자세를 유추할 수 있다.

중국의 고금은 의자에 앉아서 받침대 위에 고금을 평평하게 눕혀놓고 연주한다. 반면 거문고는 바닥에 반가부좌 자세로 앉아서 거문고의 좌단부분을 무릎 위 또는 발바닥 위에 얹고 비스듬하게 악기를 세운 상태에서 연주한다.

자양금은 그 외형이 고금보다는 거문고와 더 유사하다. 자양금의 머리[首](거문고의 좌단에 해당) 부분에는 바닥에 내려놓았을 때 몸체를 지탱할

聲”，中間按徽爲節而彈之，謂之“木聲”。”)

만한 구조가 없고, 자양금의 꼬리[尾](거문고의 봉미에 해당) 부분에는 거문고의 운족과 동일한 모양의 족(足)이 있다. 따라서 자양금의 머리 부분은 바닥에 놓지 않고 거문고처럼 무릎에 얹어 놓았을 것으로 보인다.³⁴⁹⁾

단, 거문고처럼 몸체를 비스듬하게 세우지 않고, 가야금처럼 악기의 후면이 평평한 상태가 되게 하여 머리는 무릎 위, 꼬리는 바닥에 놓은 상태로 연주했을 것이다.

이는 이후 상술할 좌수안현법, 즉 왼손 연주법을 통해 도출한 것이다. 왼손 연주법에서 산성(개방현의 음)을 소리 낼 때는 왼손 엄지와 검지로 용을 짚어서 자양금의 몸체가 움직이지 않게 하고, 휘와 휘 사이의 음을 소리 낼 때는 거문고의 역안법처럼 연주하지 않고 가야금에서처럼 줄을 수직으로 눌러서 소리 내기 때문이다. 따라서 자양금의 연주 자세는 가야금과 동일했을 것으로 본다.

(3) 우수탄법(右手彈法)

우수탄법(右手彈法), 즉 오른손으로 현을 치는 방법은 거문고와 동일하며 거문고의 술대[筚]³⁵⁰⁾를 그대로 사용한다. 유중교는 그 까닭을 “중국인들은 손가락을 쓰고 술대를 쓰지 않지만 이제 또한 편리함을 취하여 우리나라의 풍속[東俗]을 따른다.”고 설명했다.³⁵¹⁾ 이는 휘의 형태로 거문고의 괘를 쓴 것과 같은 맥락이다. 중국 고금(古琴)의 연주법이 잘 알려져 있지 않았던 당시 상황을 감안했을 때, 유중교는 현실적으로 악기 연주에 적용할 수 있는 방식을 추구했던 것으로 보인다.

술대로 현을 치는 위치는 임악과 제1휘 사이이며, 임악에서 제1휘 쪽으로 몇 촌(寸) 들어간 위치에서 친다.³⁵²⁾〔도판 14〕의 실선으로 표시한 부분)

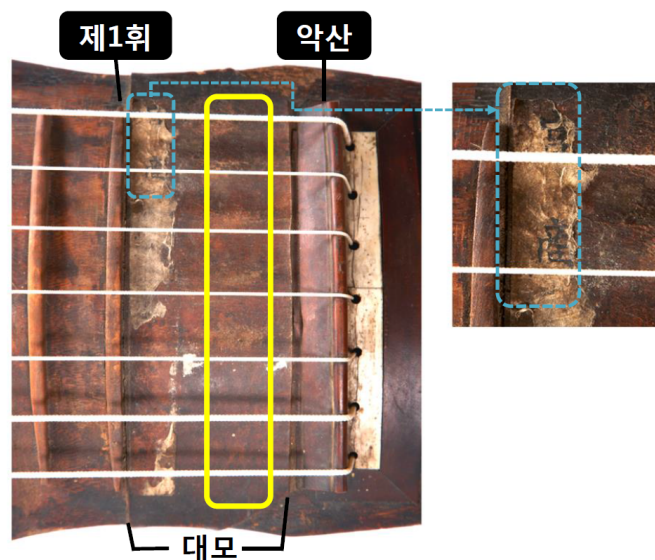
349) 고금의 경우, 중국에서는 금상 또는 금탁이라 부르는 탁자 위에 평평하게 올려 놓고 연주한다. 소곡(小曲)의 경우에는 반가부좌로 앉아서 양쪽 무릎 위에 악기를 좌우로 평평하게 올려두고 연주하기도 하는데 현대에는 보기 드문 연주 자세이다. 자양금은 길이가 비교적 길기 때문에 고금의 방식처럼 양쪽 무릎 위에 평평하게 얹어 놓고 연주하는 것은 불가능했을 것이다.

350) 일반적으로는 술대를 한자로는 ‘시(匙)’라고 표현하나 유중교는 ‘정(筚)’이라고 썼다.

351) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...用筚彈絃。【中國人用指不用筚, 今亦取便從東俗。】...】”

자양금에는 임악과 제1휘 사이의 몸통 윗부분에 거문고의 대모에 해당하는 가죽이 붙어 있으며³⁵³⁾, 제1휘 오른쪽에는 각 현의 이름, 즉 ‘宮, 商, 角, ... 小商’을 종이에 적어 붙였던 흔적이 남아있다.([도판 14]의 점선 표시 부분)

[도판 14] 술대로 현을 치는 부분(실선표시)



(4) 좌수안현법(左手按絃法)

좌수안현법(左手按絃法), 즉 왼손으로 휘를 짚어서 소리 내는 방법은 다 음과 같다. 휘를 짚을 때는 왼손 엄지와 검지를 써서 짚는다. 산성(개방현의 음)을 소리 낼 때에도 왼손 엄지와 검지로 용은의 등을 눌러서 자양금의 몸체가 움직이지 않게 한다.³⁵⁴⁾

자양금은 13개의 휘가 붙어있지만 실제 연주에는 용은부터 제7휘까지의

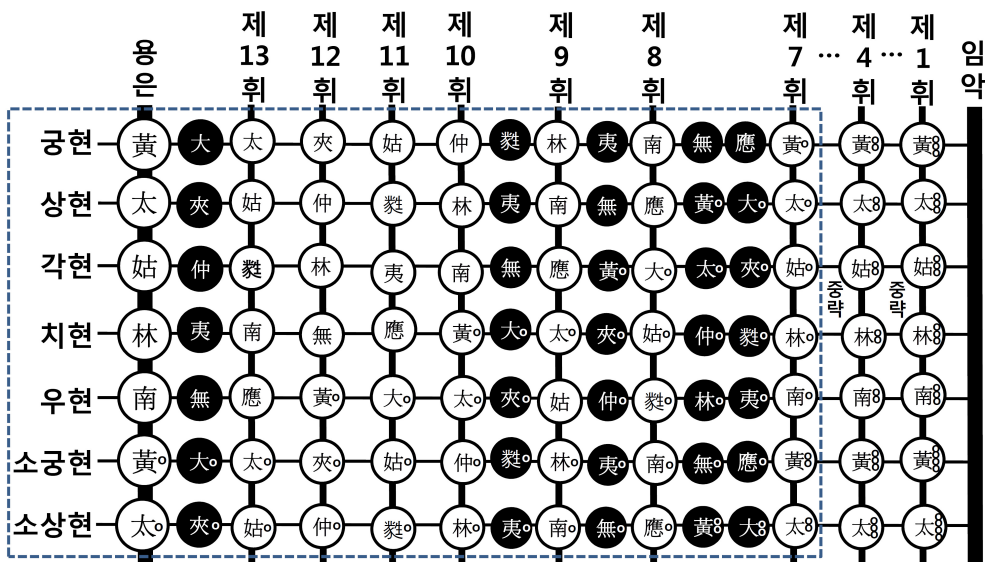
352) 같은 곳, “【...乃以右手就臨岳內數寸地, 用筴彈絃。【中國人用指不用筴。今亦取便從東俗。】...】”

353) 대모는 연주시 술대가 부딪히기 때문에 마모가 되기 쉬운데, 궁현부터 우현 부분은 비교적 마모가 심하고 소궁현, 소상현 부분은 마모가 덜하여 연주시 궁현~우현을 주로 썼음을 알 수 있다.

354) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【凡彈法, 皆以左手拇指及食指, 壓龍齧背, 要使致身不動。...】”

영역만 사용한다. 이것은 주자의 금률설을 따른 것으로, 제7회의 왼쪽은 정성(正聲)을 연주하는 영역이지만 제6회에서 제1회까지는 기가 흠어지고 자리는 궁박하며 소리는 더욱 높아지고 절도는 더욱 촉급해져서 군자가 들을 만하지 못하다고 보았기 때문이다.³⁵⁵⁾ 따라서 실제 연주에 쓰는 자양금의 회 영역은 용은부터 제7회까지로, 다음 [도판 15]에서 점선으로 표시한 부분에서만 회를 짚어 소리 낸다.

[도판 15] 연주에 사용하는 자양금의 회 영역



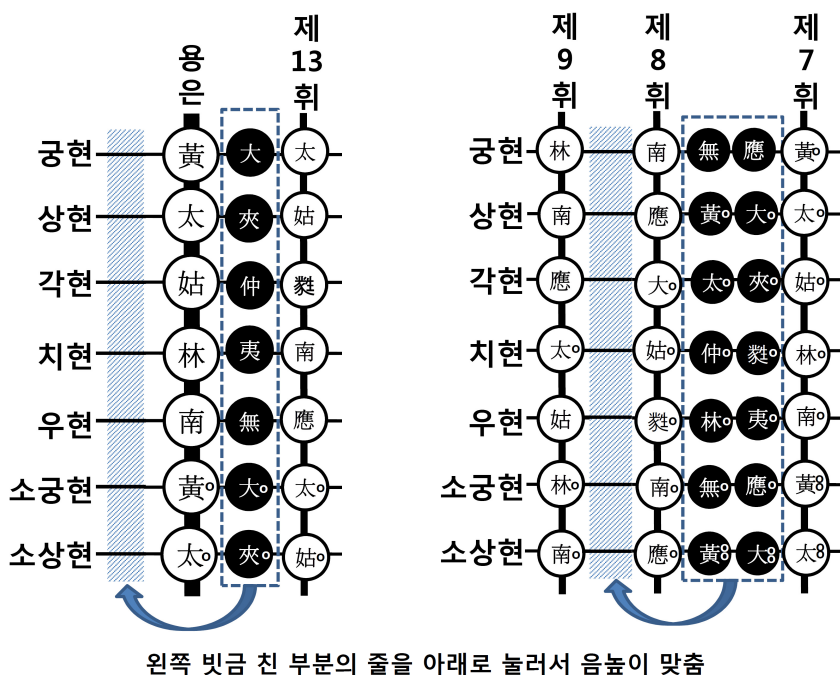
*흰색 원에 쓰인 율은 용은 또는 회 위를 짚어 소리 내는 음이고, 검정색 원에 쓰인 율은 용은 밖, 또는 회와 회의 사이를 눌러서 소리 내는 음이다.

위의 [도판 15]는 자양금의 각 회의 위치에서 소리 나는 율을 표시한 것이다. 흰색 원 안에 쓰인 율은 용은 또는 회 위를 짚어 소리 나는 음이고,

355) 『省齋集』別集, 卷3, 20, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律’, “但七徽之左, 爲聲律之初, 氣厚身長, 聲和節緩。故琴之取聲, 多在於此七徽, 則爲正聲正律。初氣之餘, 承祉羽既盡之後, 而黃鍾之宮, 復有應於此者, 且其下六絃之爲聲律, 亦皆承其已應之次, 以復於初而得其齊焉。氣已消而復息, 聲已散而復圓。是以, 雖不及始初之全盛, 而君子猶有取焉。過此則其氣愈散, 地愈迫, 聲愈高, 節愈促, 而愈不可用矣。此六徽以後所以爲用之少。雖四徽亦承已應之次, 以復於初而得其齊, 而終有所不能反也。【此處但泛聲多, 取之自當別論, 而俗曲繁聲, 亦或有取, 則亦非君子所宜聽也】”

검정색 원에 쓰인 율은 휘와 휘 사이에서 소리 나는 음이다. 이때 휘와 휘 사이에 있는 음은, 중국의 고금에서는 해당 자리의 현을 왼손으로 짚어서 소리 내지만, 자양금의 휘는 거문고의 괘 형태를 적용했기 때문에 표시된 자리에서 줄을 짚어 연주할 수 없다. 따라서 검정색 원에 쓰인 율은 해당 자리의 왼쪽에 있는 휘의 왼쪽에서³⁵⁶⁾ 줄을 눌러서 팽팽하게 하여 음높이를 맞추어야 한다.³⁵⁷⁾

[도판 16] 용은과 제13휘 사이, 제8휘와 제7휘 사이의 율 연주법



왼쪽 빗금 친 부분의 줄을 아래로 눌러서 음높이 맞춤

356) 유중교는 이를 ‘휘의 위쪽에서’라고 표현한다. 거문고, 가야금의 경우 연주자 위치에서 괘 또는 안쪽의 오른쪽으로 움직이는 것(현침쪽에 가깝게 하는 것)은 ‘올린다’, 왼편으로 움직이는 것은 ‘내린다’라고 표현하는데, 이는 음 높이를 기준으로 한 표현이다. 그러나 유중교는 자양금의 용은을 위, 임악을 아래로 하고, 오른쪽으로 가는 것, 즉 임악쪽으로 가는 것은 ‘내린다’고 하고, 왼쪽으로 가는 것, 즉 용은쪽으로 가는 것은 ‘올린다’고 표현한다. 또한 용은쪽은 안[內], 임악쪽은 밖[外]이라고도 표현한다.

357) 『省齋集』別集, 卷3, 34b-35a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴體全圖’, “【...律位在兩徽之間者, 抑上徽外【近徽爲上】彈之, 出此聲. 若兩律俱在徽間, 則抑徽外更緊一分, 出次律聲. ...】”

용은과 제13휘 사이에 표기된 음은 용은의 왼편에서 줄을 눌러 음높이를 맞추어야 한다.([도판 16] 왼쪽 참조) 제10휘와 제9휘 사이에 표기된 음은 제10휘의 왼편에서 줄을 눌러 음높이를 맞춘다. 제9휘와 제8휘 사이에 표기된 음은 제9휘의 왼편에서 줄을 눌러 음높이를 맞춘다. 제8휘와 제7휘 사이에 표기된 음은 제8휘의 왼편에서 줄을 눌러 음높이를 맞추는데, 함께 표기된 2개 음 중 더 높은 음을 소리 낼 때는 줄을 더 깊게 누른다.([도판 16] 오른쪽 참조)

이렇게 휘와 휘 사이에서 줄을 수직으로 눌러서 음높이를 맞추는 방법은, 가야금에서 안쪽의 왼편에서 줄을 눌러서 음높이를 높이는 것과 동일한 것이다. 유중교는 거문고의 궤를 자양금의 휘 모양에 적용했고 거문고의 역안법(力按法)도 알고 있었다.³⁵⁸⁾ 그럼에도 불구하고 거문고의 방식을 쓰지 않고 가야금의 왼손 주법을 적용했다는 점이 특징적이라 할 수 있다.

유중교는 수월용률법(隨月用律法)에 따라 달마다 궁을 달리한 현가를 연주했는데, 이때 자양금의 휘 사용 범위는 각 곡에 따라 달라진다.

<자양금조후사> 13편은 열두 달의 궁을 월별로 달리 쓰는 수월용률법을 적용한 현가이다. <자양금조후사> 자월(子月, 11월)은 황종궁, 축월(丑月, 12월)은 대려궁, 인월(寅月, 1월)은 태주궁, 묘월(卯月, 2월)은 협종궁, 진월(辰月, 3월)은 고선궁, 사월(巳月, 4월)은 중려궁, 오월(午月, 5월)은 유빈궁, 미월(未月, 6월)은 임종궁을 연주하고, 중앙절(中央節)³⁵⁹⁾은 황종궁이되 궁현 1개 현에서만 연주하며, 신월(申月, 7월)은 이척궁, 유월(酉月, 8월)은 남려궁, 술월(戌月, 9월)은 무역, 해월(亥月, 10월)은 응종궁을 연주한다.

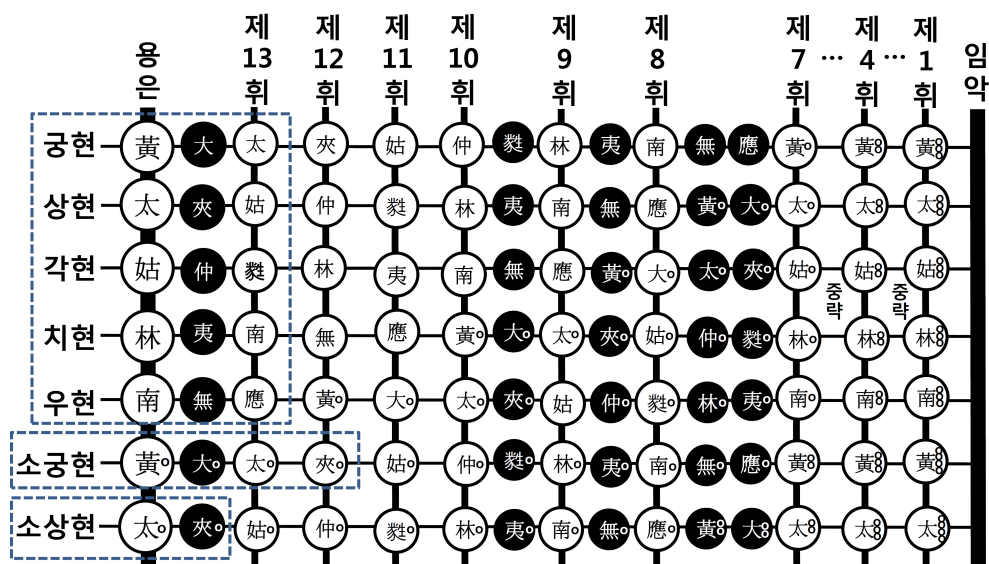
<자양금조후사>의 선율은 13편이 모두 12울 4청성으로 되어 있기 때문에

358) 1891년에 진중선과 주고받은 편지를 보면, 유중교는 거문고의 역안법을 알고 있었으나 자양금의 연주법에는 적용하지 않았다. “율(律)에서는 휘(徽)의 위치를 휘의 오른쪽에 둘 수 없다는 것은, 본 현의 휘 왼쪽에서 손가락으로 살짝 눌러 타면 본 소리가 나옵니다. 현이 급하면 소리가 맑기 때문입니다. 지금 속금(거문고)의 탄법은 성(聲)이 휘의 사이에 있어 손가락으로 휘를 짚어 가로로 본 현을 지탱하니가로로 본 현을 밀어내니 또한 이 뜻입니다.”(『省齋集』, 卷21, 52-53, 「往復雜稿」, ‘答秦仲善【尙友○辛卯】’, “律不當徽位在徽右者, 就本絃徽左, 用指微抑而彈之則出本聲。絃急則聲清故也。今俗琴彈法, 聲在徽間者, 用指按徽而橫撐本絃, 亦此意也。”)

359) 유중교는 중앙절(中央節)을 입추(立秋) 18일 전이라 하였다. 입추는 양력으로 8월 8일 무렵이므로 중앙절은 양력으로 7월 21일 무렵이 된다.

자양금에서 실제 연주하는 위의 영역은 궁현, 상현, 각현, 치현, 우현은 용은의 왼편부터 제13회까지이고, 소궁현은 용은의 왼편부터 제12회(청협종)까지이며, 소상현은 용은의 왼편부터 제13회 전까지이다.([도판 17]의 점선 표시 부분)

[도판 17] 12울 4청성에 따른 자양금의 회 연주 영역



*흰색 원에 쓰인 울은 용은 또는 회 위를 짚어 소리 내는 음이고, 검정색 원에 쓰인 울은 용은 밖, 또는 회와 회 사이를 눌러서 소리 내는 음이다.

항종부터 응종까지의 12울은 [도판 17]에서 궁현부터 우현까지 범위 내에서 점선으로 표시한 위치 외에서도 소리 낼 수 있다. 그러나 유종교는 용은을 주로 삼아서 黃, 太, 姑, 林, 南은 각각 궁현, 상현, 각현, 치현, 우현의 산성을 썼다. 그리고 大, 夾, 中, 蕤, 夷, 無, 應은 용은의 오른쪽 위치를 정위(正位)로 삼고 용은의 왼편에서 줄을 수직으로 눌러 소리 냈다. 이외의 자리는 때에 따라 쓰기도 하지만 정위(正位)는 아니라 했다.³⁶⁰⁾

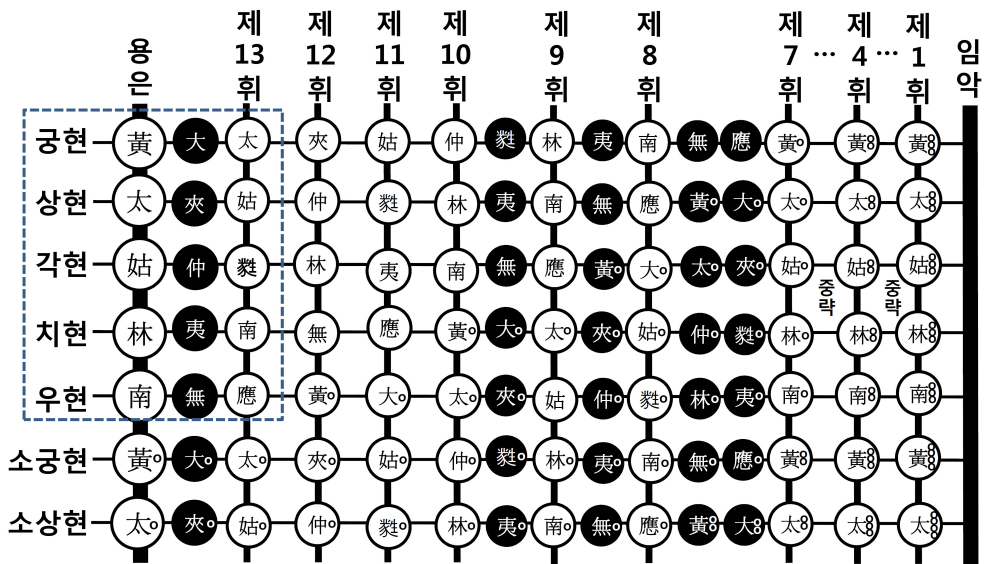
정위를 벗어난 자리에서 연주하는 예로는 <자양금조후사> 중 중앙절(中

360) 『省齋集』, 卷21, 52-53, 「往復雜稿」, 「答秦仲善【尙友○辛卯】」, “十二律取聲, 皆以龍齕爲主。如黃、太、姑、林、南, 固直用散聲。大、夾、中、蕤、夷、無、應, 亦以齕右之位爲正位。其餘應聲之位, 雖其用之有時, 而皆不得爲正位也。”

夾節)을 들 수 있다. 중앙절은 황종궁의 선율로서, 자월(子月, 11월) 황종궁과 구성음(黃·太·姑·蕤·林·南·應)과 선율이 같다.

먼저 자월 황종궁의 안현(按絃) 위치, 즉 휘의 연주 영역을 보이면 다음 [도판 18]과 같다.([도판 18]의 점선 표시 부분)

[도판 18] <자양금조후사> 자월(子月) 황종궁의 자양금 연주 영역



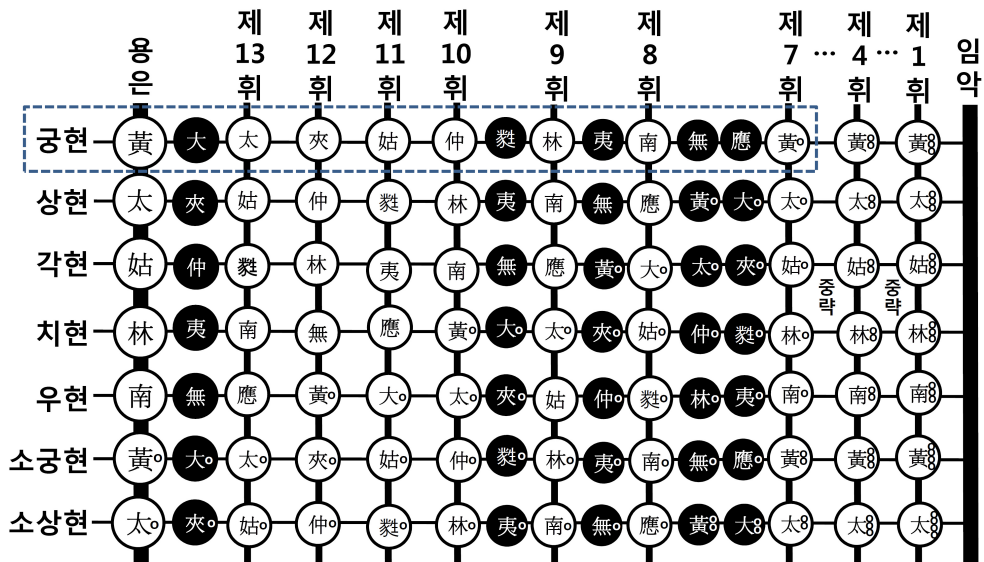
*흰색 원에 쓰인 율은 용은 또는 휘 위를 짚어 소리 내는 음이고, 검정색 원에 쓰인 율은 용은 밖, 또는 휘와 휘의 사이를 눌러서 소리 내는 음이다.

위 [도판 18]에서 자월 황종궁의 안현 위치를 보면 7현 중 궁현, 상현, 각현, 치현, 우현의 5현을 쓰고, 용은의 왼편에서 제13휘까지 연주에 쓴다. 즉, 黃은 궁현에서 용은을 짚어 소리 내고[궁현의 산성], 太는 상현에서 용은을 짚어 소리 내며[상현의 산성], 姑는 각현에서 용은을 짚어 소리 내고[각현의 산성], 蕤는 각현에서 용은 왼편의 줄을 수직으로 눌러서 소리 내며[각현의 목성], 林은 치현에서 용은을 짚어 소리 내고[치현의 산성], 南은 우현에서 용은을 짚어 소리 내며[치현의 산성], 應은 우현에서 용은 왼편의 줄을 수직으로 눌러서 소리 낸다[우현의 목성].

그러나 중앙절(中央節) 황종궁은 7현 중 궁현 1개 현에서만 연주한다. 중

양절 황종궁의 안현 위치, 즉 휘의 연주 영역을 정리하면 다음 [도판 19]와 같다.([도판 19]의 점선 표시 부분)

[도판 19] <자양금조후사> 중앙절(中央節) 황종궁의 자양금 연주 영역



*흰색 원에 쓰인 율은 용은 또는 휘 위를 짚어 소리 내는 음이고, 검정색 원에 쓰인 율은 용은 밖, 또는 휘와 휘의 사이를 눌러서 소리 내는 음이다.

위 [도판 19]에서 중앙절 황종궁의 안현 위치를 보면, 궁현 1개 현에서만 黃·太·姑·蕤·林·南·應을 모두 소리 내며, 용은부터 제7휘까지의 범위에서 연주한다.³⁶¹⁾ 즉, 黃은 궁현에서 용은을 짚어 소리 내고[궁현의 산성], 太는

361) 이러한 중앙절의 연주 방식은 주(周)나라의 법을 따른 것이다. “열두 달 안에 특별히 중앙토(中央土) 한 절목을 두었는데, 주나라의 「월령(月令)」의 법제를 썼다. 열두 달은 모두 여러 현을 합쳐서 소리를 취하지만, 오직 중앙절(中央節)은 오로지 궁현 한 현에서만 나아가서 휘를 나누어 소리를 취함으로써 다르다는 것을 표현하였다.”(『省齋集』 別集, 卷3, 33b-34a, 「絃歌軌範」, 第2, ‘琴律調候圖’, “【...十二月, 特立中央土一節, 用周「月令」之制. 十二月皆合諸絃取聲, 惟於中央節, 專就宮一絃, 分徵取聲, 以表異之】”) 「월령」의 법제에 대해서는 ‘자양금조후사’에서 설명한 바 있다. “「월령(月令)」에 따르면, 중앙절에 대해 ‘음률이 황종의 궁에 어울린다.(律中黃鍾之宮)」라고 하니 대개 특별히 받들어 높인 것이다. 지금 여러 운율은 모두 칠현(七絃)에 각각 배치하여 소리를 얻었으나 오직 중앙절은 건자월(建子月)과 운율이 같아 특별히 궁현 하나에 의거하여 휘(徽)를 짚어 율을 나눔으로써 그것을 구별하였다.”(『省齋集』, 卷1, 「詞」, ‘紫陽琴調候詞’, “【...○按「月令」, 於中央節, 言“律中黃鍾之宮”, 蓋特尊

궁현의 제13회를 짚어 소리 내며[이하 모두 궁현의 목성], 姑는 궁현의 제 11회를 짚어 소리 내고, 蕤는 궁현의 제10회 왼편에서 줄을 수직으로 눌러 소리 내며, 林은 궁현의 제9회를 짚어 소리 내고, 南은 궁현의 제8회를 짚어 소리 내며, 應은 궁현의 제8회 왼편에서 줄을 수직으로 눌러 소리 낸다.

이와 같이 유종교는 자양금을 연주할 때 기본적으로는 용은의 왼편에서부터 제7회까지의 영역을 사용했지만³⁶²⁾, 수월용률법에 따라 각 달에 해당하는 악곡을 연주할 때에는 안현의 위치를 각기 다르게 적용했다.

이상에서 살펴본 자양금의 구조, 조율, 음역, 연주법을 정리하면 다음 [표 51]과 같다.

[표 51] 자양금의 음역 및 연주법

특질 항목		주자 금률설 적용	동제(東制)적 요소	비고
음역	-	4옥타브(이상)	-	-
연주법	연주 자세	-	가야금과 동일	-
	우수 탄법	-	술대[匙] 사용	‘정(筌)’이라 표기
	좌수 안현법	용은(의 왼쪽)에서 제7회까지 연주	<ul style="list-style-type: none"> • 휘의 음은 휘 상단을 짚어서 소리 냄 ⇒ 거문고와 동일 • 휘에 없는 음은 휘의 왼쪽을 눌러서 소리 냄 ⇒ 가야금과 동일 	(중앙절: 궁현 1줄의 용은~제7회 사용)

之也。今諸調皆分布七絃取聲，惟中央節與建子月同調，特就宮一絃，分徽按律以別之】”)
 362) <자양금조후사>의 경우 세종조 제사악의 선율을 차용한 것이기 때문에 12율 4청성의 음역에서만 연주하지만, 이외의 현가들은 용은 왼편부터 제7회까지의 영역을 모두 쓴다. 유종교는 칠언율시의 현가에 선율을 붙이고 선궁법을 써서 12개의 악곡을 만들었다. 이 악곡은 황종궁 악곡부터 응종궁 악곡까지 동형진행으로 이 조하였기 때문에 황종(黃)부터 청무역(淸)까지 12율 11청성의 음역을 쓴다. 따라서 자양금 연주 시 해당 악곡의 음역에 따라 용은 왼편부터 제7회까지의 영역 내에서 연주한다.

유중교는 주자의 금률설을 깊이 탐구하여 이를 바탕으로 자양금을 만들어 연주함에 있어서 중국의 고금, 조선의 거문고와 가야금의 제도 및 연주법을 적절히 혼합하여 적용했다. 이를 통해 보면, 유중교는 금에 대해 이론적으로 해박했을 뿐 아니라 고금, 거문고, 가야금 등 당대 연주되던 지더(zither)류 악기에 대한 이해도 깊었던 것으로 보인다.

자양금을 통해 보여준 유중교의 음악행위는 당시 거문고를 애호하던 문인들이 고금으로 거문고 중심의 풍류방음악을 연주하려고 시도했던 것³⁶³⁾과 대조된다.

유중교가 살던 19세기에는 고금(古琴) 연주법이 축적되면서 거문고 중심의 풍류방음악을 고금으로 연주하는 새로운 형태의 음악문화가 등장했다.³⁶⁴⁾ 그 예로 윤용구(尹用求, 1853~ 1939)·윤현구(尹顯求) 형제는 『칠현금보(七絃琴譜)』(1885)를 편찬하고, 윤용구는 또 『휘금가곡보(徽琴歌曲譜)』(1893)를 편찬하여 풍류방의 악곡을 고금 악보로 남겼다. 이렇게 중국의 고금으로 조선의 음악을 연주하고자 한 것을 기존 연구³⁶⁵⁾에서는 ‘금의 한국적 수용’이라 보았다.³⁶⁶⁾

363) “고금의 연주법과 연습곡은 17세기 중반 이후에 거문고보에 소개되었고, 고금의 기보법과 운지법은 19세기에 와서 거문고보에 소개되었다. 거문고보에 소개된 중국 고금의 학금론은 악기 연주법의 차이점으로 인하여 거문고에 직접 적용할 수 없는 것들이 대부분이다. 오히려 중국 고금의 학금론은 거문고 중심의 풍류방음악을 고금으로 연주하려는 시도에 영향을 주었다.” 최선아, 앞의 논문, 199-200쪽.

364) 최선아, 앞의 논문, 60-78쪽 참조. 최선아는 유가의 성현들이 연주하는 이상적인 악기인 고금으로 조선의 속악을 연주한다는 것은 속악을 극정하는 적극적인 실천 행위라고 보았다. 이렇게 중국 고금론의 상징과 구조, 그리고 연주법을 거문고에 적용하고자 했던 풍류방의 율객들과 달리, 유중교는 고금에 거문고의 제도를 적용하여 변용한 자양금으로 주자 악론에 기반을 둔 음악을 연주했다. 이에 비추어 보면, 유중교의 음악활동은 당시의 음악사적 흐름과는 전혀 다른 행보라 할 수 있다. 다만 조선후기에는 실측값에 근거한 거문고 제작법이 발달하고 선비들이 거문고를 직접 만드는 문화가 형성되어 있었으므로, 이러한 배경 속에서 유중교도 주자의 금률설을 토대로 실제 자양금을 제작할 수 있었던 것으로 짐작된다. (조선후기 금기론 및 거문고 제작법의 발달에 대해서는 위의 논문 173-204쪽 참조.)

365) 엄혜경, “칠현금의 한국적 수용”, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1983; 송지원, “조선 중화주의의 음악적 실현과 淸 文物 수용의 의의”, 『국악원논문집』 제11집(서울: 국립국악원, 1999), 231-250쪽.

366) “이들[윤용구와 윤현구]이 시도한 琴樂의 한국화는 ‘조현법의 한국화’, ‘연주법의 한국화’(거문고 주법과 가까이 하여 절충적 주법을 만들어냄), ‘기보법의 한국화’(중국의 감자법을 사용하지 않고 정간보에 장단표시 기보), ‘한국음악을 연주’(영산회상, 도

반면, 유종교는 주자의 금률설을 변용하고 동제(東制)적 요소를 반영하여 새로운 금, 즉 자양금을 만들고, 이것으로 유교 이념에 맞는 바른 음악을 연주하고자 하였다. 즉, 중국의 고금에 조선의 악기 제도를 적용하여 ‘조선의 금’을 만들고, 새롭게 만든 ‘조선의 금’으로 ‘중국의 고악(古樂)’ 및 ‘조선의 아악’을 연주한 것이다. 이러한 유종교의 행보는 당대 풍류방음악의 흐름과는 정반대되는 것이며, 보다 적극적인 ‘금의 한국적 수용’이라 할 수 있다.

3. 착금(斲琴)의 독자성

본 절에서는 유종교가 자양금을 제작하는 과정에서 보여준 착금의 독자성에 대해 논하고자 한다.

1) 자체 제작한 율척(律尺)의 사용

보통 악기를 만들 때에는 기준척으로 영조척(營造尺)을 사용한다. 유종교는 “금(琴)을 만들 때에는 반드시 율척(律尺)을 써서 근본으로 삼아야 하는데, 옛날과 지금의 율척에는 정해진 도수(度數)가 없”고, 당시에 “장악원(掌樂院)에서 쓰는 율척 또한 살펴볼 전거가 없었기 때문”³⁶⁷⁾에 주자의 심도법(審度法)을 형편에 맞게 변통하여 나름대로의 율척을 만들었다.³⁶⁸⁾

「현가궤범」에는 유종교가 만든 율척의 그림이 수록되어 있는데, 「현가궤범」 필사본과 활자본에 그려진 율척 그림의 크기가 비슷하다는 점에 주목하여 각각을 실측해보았다.

다음 [도판 20]은 「현가궤범」 필사본과 초간본에 각각 수록된 율척의 그림이다. 율척 그림을 실측한 결과, 필사본(1887)과 초간본(1897) 모두 율척의 치수가 16.3cm로 동일했다.³⁶⁹⁾ 이는 「현가궤범」의 율척 그림이 실제

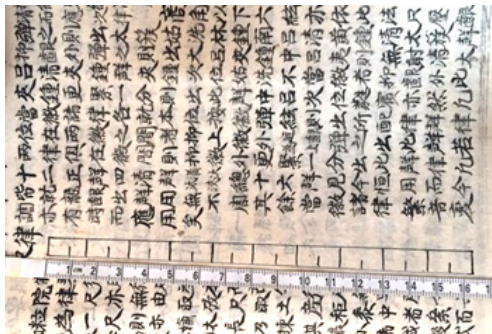
드리, 취타, 여민락, 가곡 등)했다는 네 가지 점에서이다” 송지원, 위의 논문, 245쪽.
367) 『省齋集』 別集, 卷3, 「絃歌軌範」, 第2, ‘律尺’, “【制琴, 須用律尺爲本, 而古今律尺無定度。今樂院律尺, 亦無由取攷。...】”

368) 본고 제2장 제4절 “도량권형” 참조.

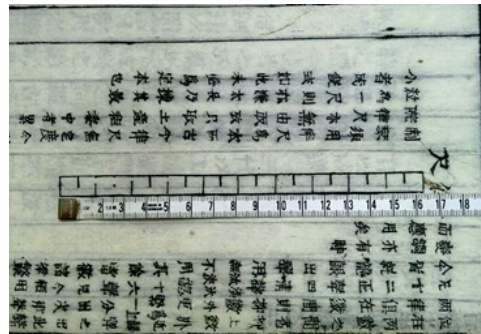
369) 필사본은 국립중앙도서관, 초간본은 규장각 소장본으로서, 각 기관소속 학예연구사의 도움을 받아 실측했다.

‘자[尺]’의 역할을 하고 있음을 시사한다.³⁷⁰⁾

[도판 20] 「현가궤범」 수록 율척의 치수



필사본(1887)



초간본(1897)

「현가궤범」 ‘금체전도’의 금 규격을 1척=163cm로 계산하여 자양금 실측 치수와 비교하면 다음 [표 52]와 같다.

[표 52] 자양금의 치수 비교: 전체 규격

부위	「현가궤범」 금체전도	「현가궤범」 율척을 기준으로 한 치수 (1척=16.3cm)	자양금 실측 치수
몸통 전체	10척	163cm	166cm
임악~악산	9척	146.7cm	152cm
임악~수(首)	7~8촌	11.41~13.04cm	13.7cm
허리 너비	1척 2~3촌	19.56~21.19cm	20.2cm

370) 현재 남아있는 실물 영조척(營造尺)들은 대부분 조선후기 이후에 제작된 것이며, 영조척 실물의 길이가 거의 대다수 31cm보다 짧다. 창덕궁 소장 사각유척은 반척으로 154.38mm인데 ‘營造尺’이란 명문이 새겨져 있고, 또 다른 창덕궁 소장의 유척은 반척으로 151.41mm인데 ‘戶營造尺’이란 명문이 새겨져 있다. 도본 영조척의 실측길이는 실물 영조척의 측정치보다는 오차 범위가 크지만 약 30cm~31cm 사이에 있음을 알 수 있다. 따라서 조선시대 영조척은 약 31cm에서 오차가 있겠지만 약 30.8cm 정도인 것으로 유추된다.(<한국민족문화대백과> ‘도량형(度量衡)’ 참조) 이와 비교해보면 유종교의 율척 길이는 조선 후기 영조척의 반척(半尺) 정도의 길이 밖에 되지 않는다.

「현가궤범」 ‘금현배율도’의 휘 간격을 1척=163cm로 계산하여 자양금 실측 치수와 비교하면 [표 53]과 같다.

[표 53] 자양금의 치수 비교: ‘임악’에서 ‘휘’·‘용은’까지의 거리

비율	『현가궤범』 금현배율도			「현가궤범」 율척을 기준으로 한 치수 (1척=16.3cm)	자양금 실측 치수 (치현 기준)
1	용은	黃	4척5촌	73.35cm	76cm
	제13휘	太	4척	65.2cm	67.4cm
	제12휘	夾	3척8촌	61.94cm	63.85cm
	제11휘	姑	3척5촌	57.05cm	60.5cm
	제10휘	仲	3척4촌	55.42cm	56.9cm
	제9휘	林	3척	48.9cm	50.55cm
	제8휘	南	2척7촌	44.01cm	45.3
1/2 中徽 ³⁷¹⁾	제7휘	潢	2척2촌반	36.675cm	38cm
	제6휘	浹	1척9촌	30.97cm	32.15cm
	제5휘	淋	1척5촌	24.45cm	25.3cm
1/4	제4휘	潢	1척1촌2푼반	18.3375cm	19.2cm
	제3휘	浹	9촌반	15.485cm	16.1cm
	제2휘	淋	7촌반	12.225cm	12.65cm
1/8	제1휘	潢	5촌6푼강	8.2421cm	9.6cm
↑					
임악					

위 [표 52]와 [표 53]을 보면, 자양금 실측 치수를 기준으로 했을 때 「현가궤범」 율척을 기준으로 한 치수와의 평균오차는 +1.4011cm부터 +2.8075cm이다. 실측할 때 임악~악산 사이는 치현을 기준으로 하여 휘의 위에서 측정한 값이므로 휘의 높이에 따라 경사각이 발생한다. 이 때문에 휘를 붙이기 전 평면 상태의 자양금 몸통에서 잰 수치보다 실측 치수가 다소 큰 것이다. 따라서 「현가궤범」의 수치와 자양금의 실물 규격은 대동소이하다고 할 수 있다.

이렇듯 유종교는 자양금을 제작하기 위해 독자적으로 율척을 만들었고, 그 율척의 길이는 1척이 16.3cm이며, 이를 자양금 제작에 사용했던 것으로 보인다.

2) 착금(斲琴) 전통의 계승

유종교는 고금이 풍류방에서 연주되기도 하고 거문고가 고금의 상징을 대신하며 조선의 금으로서 애호되던 풍토 속에서 고금이나 거문고를 취하지 않고 굳이 새로운 악기인 자양금을 만들었다. 따라서 그 까닭에 대해 생각해 볼 필요가 있다.

고금은 아악기를 대표하는 악기이자 유학의 성현들이 연주하는 이상적인 악기이고, 고금으로 연주하는 아악은 유학적 관점에서 가장 완전한 음악으로 평가된다.³⁷²⁾ 이러한 관점에서라면 유종교는 고금을 썼어야 옳다. 그러나 유종교는 고금을 사용함에 있어 현실적인 문제에 부딪혔을 것이다.

당시 고금의 민간 전파를 보면, 일부 풍류방을 중심으로 그 연주법이 전해지기는 했으나, 고금으로 아악을 연주하기보다는 조선의 속악인 풍류방음악을 연주했다. 이러한 음악적 경향은 유종교가 지향하는 바와 상충된다. 또한 경기·강원 일대의 적막한 마을을 전전하던 유종교가 고금의 연주법을 제대로 익힐 기회는 거의 없었을 것이다.

반면, 당시 사대부들은 “유가 악론의 이상을 속악에 투영시키고자 노력”³⁷³⁾하면서 조선의 금도(琴道)로 여기던 거문고에 주력하여 거문고음악을

371) 임악부터 용은까지의 거리를 1로 했을 때 7휘, 즉 중휘는 1/2 지점이다.

372) 최선아, “조선 후기 금론 연구”, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2012, 200쪽.

발전시켰다. 그러나 이때의 거문고음악은 조선의 속악으로서, 유종교가 지향하는 주자 악론을 바탕으로 한 정악(正樂)과는 거리가 먼 것이었다. 따라서 유종교에게는 주자의 악론에 부합하며 예악을 구현할 새로운 이상적 현악기가 필요했다. 이에 유종교는 주자의 금률설에 따라 새로운 금을 만든 것이다.

유교적 이상 세계를 꿈꾸는 사대부가 금을 직접 만든 것은 공자로부터 이어지는 착금(斲琴)의 전통과 관련이 있다. 착금은 금을 만드는 것을 뜻한다. “금식(琴式)의 대표적인 것이라 할 수 있는 중니식(仲尼式) 금”은 공자(孔子)가 고안한 것이고, “동한(東漢)의 문장가 채옹(蔡邕)”도 초미금(焦眉琴)을 만들었다.³⁷⁴⁾ 주자 또한 금을 연주했으며, 착금의 전통을 이어 악기를 만들기도 하고 금명을 짓기도 했다.³⁷⁵⁾

중국 동진(東晉)의 화가인 고개지(顧愷之, GuKaizhi)는 사대부가 직접 금을 만드는 장면을 그린 <착금도(斲琴圖)>³⁷⁶⁾를 남겼는데, 송나라 때의 모본(宋朝摹本)이 전해지고 있다.

다음 [도판 21]³⁷⁷⁾을 보면, 사대부가 땀 흘려 일하는 것은 천하게 여기면서도 금을 만드는 것만은 예외로 하여 오히려 고상한 취미로 묘사하고 있다. 금을 만든다는 것은 단순한 목공(木工)이 아니라 자기를 수양하고 세속을 교화하는 도구를 만드는 고아한 작업으로 여겼기 때문이다.

이러한 착금의 전통은 조선에서도 이어졌지만, 조선 후기 문인들에게 착금이란 거문고를 만드는 것이었다. 유종교의 경우, 거문고가 아니라 주자의 금률설을 따라 이상적인 ‘금’, 즉 자양금을 만듦으로써 착금의 전통을 이었다. 착금을 통해 유학의 옛 현인(賢人)들의 고아한 취미를 이어 받고, 만들어진 악기를 통해서 현가를 실연하여 옛 현인들의 학풍을 되살리고 세속을 교화하고자 한 것이다.

373) 위의 논문, 195쪽.

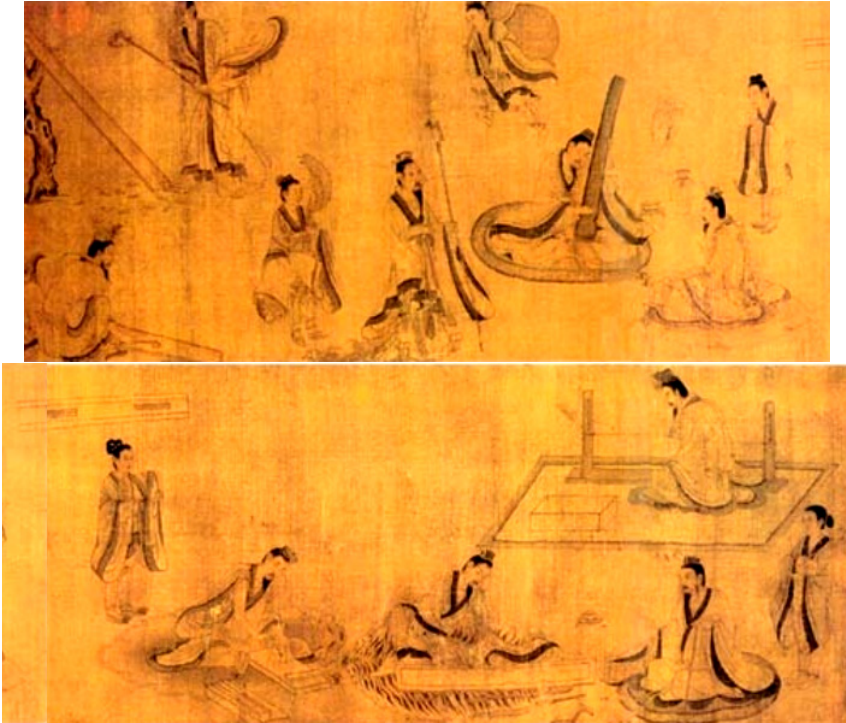
374) 도일, 『칠현금경』(티엘, 2011), 257쪽.

375) 현재 중국과 대만에는 주자가 만들었거나 소장했었던 금([도판 7] 참조)이라고 알려진 고금이 몇 대 전해지고 있다. 개인 소장가 또는 고금 연주자가 소장하고 있는 이 고금들은 모두 중니식이다.

376) 중국 베이징 고궁박물관(故宮博物院) 소장. 착금도(斲琴圖)라고도 한다.

377) 본래 좌우로 길게 이어지는 그림이나, 크기를 고려하여 잘라서 위 아래로 나열했다.

[도판 21] 고개지(顧愷之)의 <작금도(斲琴圖)> 송(宋)대 모본(模本)



유중교는 오랫동안 착금의 실행을 마음에 두고 있었다. 청년 시절 오동나무를 베어서 악기 만들고 싶다는 내용의 시³⁷⁸⁾를 쓰기도 했고, 1878년에는 스승 이항로의 금을 고쳐 청화금을 만들기도 했으며, 1882년에는 51세 나

378) ‘동쪽 섬돌의 홀로 선 오동나무’. “옛 우물 동쪽 끝의 작은 정원에 오동은 남쪽 바라보며 홀로 서 있네. 몇 자 자란 줄기가 아직은 외롭지만 삼 년 가꾸면 잎사귀 무성하겠지. 하늘 멀리 온 상서로운 난새 깃들기 아직 이르지만 찬 이슬 맞은 외로운 학이 꿈꾸면서 뒤척이리. 그저 여기서도 은자의 정취에 자족할 수 있으니 금[거문고]으로 만들어 고아한 노래 연주하려네.”(『省齋集』, 卷1, 11, 「詩」, ‘東階孤桐’, “古井東頭撫小園, 孤桐許托向陽根。抽來數尺莖猶子, 養到三年葉稍繁。天迴祥鸞栖尙早, 露寒孤鶴夢頻翻。祗茲便足幽人趣, 肯作琴材付郢門。”) 유중교가 29세 때인 경신년(1860, 철종11)의 작품이다. 서울에서 살던 작자가 3년 전인 무오년(1858, 철종9)에 양근군 벽계에 살고 있는 스승 화서 이항로와 가까운 곳에서 살기 위해 잠강(潛江)에서 남쪽으로 5리쯤 떨어진 한강가에 집을 짓고 살았다. 이 시는 집을 지을 당시 마당가에 자리한 옛 우물의 동쪽 텃밭에 심었던 어린 오동나무가 한창 자라고 있는 모습을 보고 느낀 감회를 묘사한 것이다. <한국고전종합DB> 해제 참고.

이에 춘천 남면 가정리 가정서사에 오동나무 두 그루를 심기도 했다. 그리고 이듬해 1884년 53세의 나이에 조종암 대통묘의 오동나무를 취하여 자양금을 만들기 시작했고 1888년에 완성했다.

유중교가 서사를 세우고 강학을 하며 의례를 정립하고, 현가를 짓고 자양금을 만들어 의례에서 현가를 연주하기까지의 일련의 과정을 보면, 이는 모두 예악을 통해 유교적 이상사회를 구현하기 위한 것임을 알 수 있다. 그리고 그 과정에 있어 유교적 이념에 부합되지 않는 바가 없도록 하기 위해 유중교는 주자의 학문에 더욱더 몰입하여 그 실천 방법을 모색하였다.

그러나 자양금의 일부 제도나 외형에는 동제(東制)적 요소를 반영하여 실제 연주 가능한 악기로서의 효용을 고려하여 제작했다. 또한 율척을 독자적으로 만들어 자양금 제작에 사용함으로써 자양금의 제작 과정을 보다 공고히 하였고, 고금과는 다른 형태를 가진 결과물인 자양금에 명분을 부여했다. 이러한 견지에서 보면, 유중교는 착금의 전통을 자주적으로 계승했다고 할 수 있다.

4. 소결

유중교의 금론(琴論)은 자양금(紫陽琴)을 통해 발현되었다. 유중교는 현가(絃歌)를 실연(實演)하기 위해 직접 ‘자양금(紫陽琴)’을 제작했다. 그는 자양금의 재목으로 송명배청론자들의 성지라 할 수 있는 조종암 대통묘에서 취한 오동나무를 씌으로써 송명배청 정신과 조선 도통 계승의 의지를 표상했다. 또한 주자의 금론을 중시하면서도 조선의 제도를 가미하여 기존에 없던 새로운 악기를 만듦으로써 독창성과 자주성을 드러냈다.

자양금은 주자 금률설(琴律設)을 변용하고 동제(東制), 즉 거문고의 법제를 적용하여 만든 것이다. 자양금의 현 수와 음높이, 구조 명칭, 휘 배열 등은 대부분 주자의 금률설을 기반으로 하고 있지만, 자양금의 임악부터 용은에 해당하는 부분만이 주자 금률설의 제도에 부합하고 그 외의 부분은 거문고와 더 가까운 형태를 보인다. 자양금의 외형에는 거문고의 요소가 많이 반영되어 일견 7현의 거문고처럼 보이며, 휘의 형태도 거문고의 꺾의 모양

을 그대로 따랐다. 단, 자양금은 7현이 모두 휘 위에 올려져 있다는 점이 거문고와 다르다.

현의 굵기는 궁현이 가장 굵고 소상현이 가장 가늘어서 높은 음을 내는 현으로 갈수록 줄이 가늘어진다. 현의 굵기를 정할 때에는 심팔의 설에 따라 황종관에 맞춰 궁현의 실 수를 먼저 정한 뒤 이승동제(異乘同除) 계산법에 따라 각 현의 실 수를 정한다.

자양금의 음역은 4옥타브 이상이지만, 유종교는 아악을 연주할 때에는 12울 4청만을 써서 연주하고, 자신이 지은 현가를 연주할 때에는 선궁(旋宮)할 경우 12울 11청성을 써서 연주했다.

연주 자세는 바닥에 앉아 가야금을 연주할 때의 자세와 같았을 것으로 보이며, 우수탄법, 즉 오른손 주법에는 거문고의 술대를 사용했다. 좌수안현법, 즉 왼손 주법에서 휘 위를 짚을 때는 거문고의 방식을 썼고, 휘와 휘 사이의 줄을 눌러 소리 낼 때에는 가야금의 방식을 썼다. 또한 기본적으로는 용은의 왼편에서부터 제7회까지의 영역에서 7현을 모두 사용했지만, 수월용률법에 따라 각 달에 해당하는 악곡을 연주할 때에는 안현(按絃)의 위치를 각기 다르게 적용하였고 궁현 1개만 사용하기도 했다.

유종교는 자양금의 제작 과정에서 자체 제작한 율척(律尺)을 사용하였고, 자양금의 구조 및 규격, 조율법과 연주법을 「현가궤범」에 상세히 기록하여 남김으로써 이론적 기틀을 견고히 하고 후학에게 계승할 의지도 내비쳤다. 즉, 자양금의 제작과 연주는 일회적인 것이 아니었고, 현가를 지속적으로 실천하기 위하여 금의 모본(模本)으로서 자양금을 제시한 것이다. 따라서 자양금은 유종교의 금론(琴論)이 발현된 결과물이라 할 수 있다.

유종교에게 있어 자양금은 현가 실천을 위한 이상적인 악기였다. 그리고 그 악기는 주자의 금률설을 골자로 삼은 것이지만 그 외형과 연주법에는 조선의 법제를 적용하였다. 이에 유종교의 자양금은 주자의 이상과 조선의 실재를 조화롭게 담아낸 악기이며, 주자 금률설의 한국적 수용과 실천의 면모를 보여주는 것이라 할 수 있다.

V. 유종교의 의례론(儀禮論)과 현가(絃歌) 실천

유종교는 「현가궤범」을 집필하여 음악이론[樂律論]을 정리하고, 시악(詩樂)을 짓고, 자신만의 금(琴)을 제작했다. 그는 이렇게 완성된 시악과 금, 즉 현가(絃歌)와 자양금(紫陽琴)을 의례(儀禮)에 적용하면서 현가의 실천을 완성했다. 본 장에서는 현가가 실연(實演)된 양상을 살펴 의례와 현가의 관계를 고찰하고, 유종교가 현가를 실천한 목적과 의미는 무엇인지에 대해 논하고자 한다.

1. 의례와 현가

유종교는 의례에 따라 사용하는 현가의 종류를 달리하였다.³⁷⁹⁾ 본 절에서는 유종교가 의례에 현가를 적용한 사례를 바탕으로, 의례와 현가의 관계 및 현가의 실천 양상에 대해 고찰하고자 한다.

1) 서사의례(書社儀禮)

서사(書社)는 정식 학교나 교육 기관이 아니고 화서학파에게 있어 그들이 주도하는 강학(講學)³⁸⁰⁾을 하는 강학처(講學處)의 성격을 지닌 곳이다.³⁸¹⁾ 유종교는 강학의례(講學儀禮)³⁸²⁾와 향음주례(鄉飲酒禮)를 서사의 주요 의례

379) 제3장에서 살펴보았듯이 유종교의 현가, 즉 시악(詩樂)은 악장(樂章)과 시가(詩歌)로 분류되며, 시가에는 한문 노랫말로 된 것과 우리말 노랫말로 된 것이 있다.

380) “강학(講學)은 집단적으로 경전을 공부하던 활동으로서 공자 이래로 유가에서 강조하던 유가의 핵심적 교육 활동이다.” 김대식, “조선조 서원 강학 활동의 성격: 회강과 강회를 중심으로”, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2001, 13쪽.

381) 화서학파의 ‘서사(書社)’는 화서 이항로의 강회 기록인 「여숙강규(閭塾講規)」에서 강학 공간을 지칭하는 용어로 쓰였으나, 고종 때 서원이 훼손되면서 변용되어 서원과 같은 체계화된 학교의 모습을 갖추게 되었다. 그러나 “화서학파 문인들이 설립, 운영 등을 주도하는 ‘사적 공간’으로서의 성격”은 계속 가지고 있었다. 김대식, “화서문인의 성격과 려숙(閭塾), 서사(書社)의 지위”, 『교육사학연구』 제15권(교육사학회, 2005), 19-53쪽.

382) 유종교가 강학을 위해 실시한 여러 강회(講會)들은 일정한 절차가 있어 의례화된

로 행했다. 본 항에서는 강학의례와 향음주례에서 음악이 어떻게 구현되는지 살펴보고자 한다.

(1) 강학의례(講學儀禮)

이항로 사후³⁸³⁾ 유종교는 당시 기거하던 흥천 한포에 ‘한포서사(漢浦書社, 1869~1876)’를 지어 강학을 이끌었다. 이후 1877년에는 가평 옥계로 거처를 옮겼고 ‘자양서사(紫陽書社, 1879~1881)’³⁸⁴⁾를 설립하여 강학했다. 1882년에는 춘천 가정(柯亭)으로 거처를 옮겨 ‘가정서사(柯亭書社, 1882~1889)’를 지어 강학했다. 그리고 마지막으로 1889년에 제천의 장담으로 거처를 옮겨 ‘창주정사(創州精舍, 1889~1893)’³⁸⁵⁾를 세우고 강학을 하다 별세했다.³⁸⁶⁾

화서학과 내에서 강학은 이항로 때부터 이미 조직화되었고³⁸⁷⁾, 화서학파의 문인들은 의례화된 강회(講會)를 통해 교육받았다.³⁸⁸⁾ 유종교 또한 강학

모습을 보인다. 따라서 본고에서는 유종교가 강학을 위해 시행한 의례화된 강회들을 ‘강학의례’라 칭하고자 한다.

383) 이항로는 1869년에 타계했다.

384) “유종교가 설립한 자양서사는 교육과 제사의 기능을 동시에 가진 공간이었다. 교육과 선현에 대한 제사의 기능은 전통적인 학교, 성균관이나 향교, 서원 등 전통 사회의 학교가 갖는 양대 기능이였다. 따라서 전통교육이 형해화되고 서원이 철폐되던 당시에 기존의 학교를 대신할 만한 새로운 바탕을 다진 것으로 볼 수 있다.” 구완희, “성재 유종교의 강학과 문인집단의 확대”, 『연사교육논집』 제44집(역사교육학회, 2010), 290쪽.

385) 유종교 사후에 후학들이 이곳에 ‘자양영당(紫陽影堂)’을 세웠고 창주정사의 강당이었던 건물에 ‘자양서사(紫陽書社)’라는 현판을 새로 달았다. 따라서 유종교 생전의 자양서사는 가평 옥계의 자양서사를 뜻하며, 현재의 자양서사는 자양영당의 강당(구 창주정사)을 뜻한다.

386) 지리적으로 유종교가 거처했던 흥천, 가평, 춘천, 제천 지역의 중심에는 조종암(朝宗巖)이 있다.

387) 강학은 화서학파의 특성 중 하나로 꼽힌다. 화서학파는 강학과 더불어 향음주례를 행하여 사례(士禮)를 정립함으로써 사림공동체의 학풍과 결속을 강화하였다. 김장태(2001), 앞의 책, 21쪽.

388) 화서학파의 강학에 대한 연구로는 구완희, 앞의 논문; 신성희, “예악을 통한 강학활동 사례 연구: 『성재집』을 중심으로”, 한국교원대학교 대학원 석사학위논문, 2010; _____, “유종교의 강학활동에 나타난 樂의 의미”, 『교육사학연구』 제21권 제1호(교육사학회, 2011), 97-122쪽 참조.

을 통한 후진 교육에 힘썼는데, 스승 이항로와 달리 유중교는 강학에 음악을 도입했다.³⁸⁹⁾ 그는 서사의 강규(講規)를 엄격하게 세우고 음악을 도입하여 강학의례를 서사의 주요 의례로 정립하였다.

유중교는 일강(日講), 월강(月講), 순강(旬講)³⁹⁰⁾, 사맹삭회(四孟朔會)³⁹¹⁾ 등을 통해 주기적인 강회를 했고, 가정서사 시절부터는 사맹삭회 대신 춘추강회(春秋講會)를 열었다. 유중교가 남긴 「서사순강의(書社旬講儀)」, 「서사예식의(書社禮食儀)」, 「서사습례절차(書社習禮節次)」 등에는 음악에 대한 내용이 없지만, 일강에서 음악을 연주한 모습을 유추할 수 있는 기록이 다소 남아 있다.

유중교는 현가인 <소학제사(小學題辭)>와 <육군자화상찬(六君子畫像贊)>을 지어서 서사의 생도들이 아침저녁으로 금(琴)을 연주하며 노래하도록 했다.³⁹²⁾ <소학제사>는 주자가 지은 「소학제사(小學題辭)」³⁹³⁾에 세종조 제사아악의 황종궁(黃鍾宮) 선율을 붙여서 지은 현가이다. <육군자화상찬> 또한 주자가 지은 「육선생화상찬(六先生畫像贊)」³⁹⁴⁾에 세종조 제사아악의 황종

389) 이항로는 금(琴)을 소지하고 있었으나 연주할 줄은 몰랐다. 그러나 항상 옆에 두고 계단(溪壇)에서 예를 익힐 때 이것으로 박자를 맞추었다고 한다. 『省齋集』, 卷46, 19, 「柯下散筆」, 「先師遺室措置」, “琴、【遺琴一張。雖未嘗親自抑按, 而常置座側, 或習禮溪壇, 用以節詩】”

390) 열흘에 한 번 하는 매순(每旬)의 마지막 날(10일·20일·그믐)에 하는 강회를 말한다. 순강은 이항로가 제정했지만 유중교가 체계화시켰다. 유인석은 『의암집』에 실린 시(詩)에서 유중교가 순강을 시작했다고 회고했다. 『穀菴集』, 卷2, 「詩」, 「旬講值冬至」 참조.

391) 사맹삭회(四孟朔會)란 사계절의 첫 달, 즉 1월, 4월, 7월, 10월의 초하루에 갖는 강회를 말한다. 대강회(大講會)라고도 한다.

392) 『省齋集』 別集, 卷4, 22, 「絃歌軌範」, 第3, 「樂章」, 書社絃歌恒用二篇, “竊考古學宮, 用韻語教人, 蓋以聲氣感發人也。伊川先生嘗欲作詩, 令小子朝夕歌之, 朱子作『小學』書, 別爲辭十章題卷首, 皆有深意也。今擬用『小學題辭』, 並朱子所撰『六君子贊』, 令社徒朝夕鼓琴而歌之, 一以見所學之意趣, 一以養秉彝好德之良心, 或不無小助也。聲律且借樂府定律首章黃鍾宮調。” <소학제사(小學題辭)>와 <육군자화상찬(六君子畫像贊)>에 대해서는 본고 제3장 제1절 제3항 참조.

393) 주자가 『소학』을 편찬하고 권두에 붙인 글로서, 『소학』을 짓게 된 연유와 어린 아이가 가장 기본적으로 힘써야 할 원칙 등을 제시한 것이다. <한국고전용어사전> “소학제사” 참고.

394) 주자가 북송(北宋)의 여섯 명의 거유(巨儒)인 염계(濂溪) 주돈이(周敦頤), 명도(明道) 정호(程顥), 이천(伊川) 정이(程頤), 강절(康節) 소옹(邵雍), 횡거(橫渠) 장재(張載), 속수(涑水) 사마광(司馬光)의 화상에 찬(贊)을 붙인 것이다. <한국고전종합DB>

궁(黃鍾宮) 선율을 써서 지은 현가이다.

유중교가 주자의 글을 노랫말로 한 현가를 지어 서사의 생도들에게 연주하게 한 것은, 한편으로는 배우는 책의 취지를 알게 하고 다른 한편으로는 병이호덕(秉彝好德)³⁹⁵의 양심을 기르는 데에 도움이 될 것이라고 생각했기 때문이다.³⁹⁶

유중교는 춘천 가정서사에서 강학을 하던 1884년(갑신년, 고종 21)에 서사의 강목을 중수했는데, 이 내용³⁹⁷에 따르면 학문을 시작하는 사람은 『소학(小學)』을 먼저 공부해야 하며, 『소학』을 읽은 후에는 주자가 정한 사서(四書), 즉 『대학(大學)』, 『논어(論語)』, 『맹자(孟子)』, 『중용(中庸)』의 순으로 공부해야 한다. 육경은 『시경(詩經)』과 『서경(書經)』을 먼저 공부하고 나서 주자가 편찬한 『의례경전통해』를 공부하도록 했는데, 『주례』·『의례』·『예기』의 ‘삼례’와 『악경(樂經)』을 통합한 것이 『의례경전통해』라고 여겼기³⁹⁸

“육선생화상찬” 참고.

395) 병이호덕(秉彝好德)은 『시경』 대아(大雅) 증민(烝民)편에 나오는 “하늘이 못 백성을 내시니 물건이 있음에 법칙이 있도다. 백성들이 떳떳함을 지녀 이 아름다운 덕을 좋아하도다.”(天生烝民, 有物有則, 民之秉彝, 好是懿德.)에서 인용한 말이다.

396) 각주 392) 참조.

397) 『省齋集』, 卷46, 48-50, 「柯下散筆」, 「書社講規重修節目」, “...槩山門下, 舊有輪經之制。每講諸人共治一經, 通同誦習, 互相辨質。用力少而得力多, 儘美規也。今宜修舉此制, 以爲恒式。新進後學, 不妨別作數等, 依次追及講課。以四子六經, 周流循環爲準的。而四子則先『大學』次『語』、『孟』次『中庸』, 已有朱子所定。六經則先治『詩』、『書』, 卽以朱子所纂『儀禮經傳通解』繼之, 蓋三禮之經傳無統者, 此既整理爲完書, 『樂經』之全缺者, 此亦掇拾其散出而附見焉。治此一經, 可以當禮、樂二學之本源也。其次乃治『易』與『春秋』。『易』主『本義』而參以『程傳』。『春秋』通攷四傳, 而且依胡氏說, 以見大意, 亦朱子遺旨也。若『小學』一書, 乃四子六經之基址也。始學者皆宜別立一課, 先致力於此而有所養焉然後, 乃循序以進乎諸經。”

398) “주자의 『의례경전통해』를 경전으로 삼아, 그동안 ‘오경’으로 받아들여졌던 『예기』를 대치시킬 뿐만 아니라, 『주례』·『의례』·『예기』의 ‘삼례’를 통합한 것이요, 없어진 『악경』의 남은 것도 모아들였기 때문에 『예경』과 『악경』의 두 경전을 대신할 수 있는 것으로 삼았다. 이러한 경전체계의 새로운 정립은 도학전통과는 분명히 달라지는 변혁을 시도한 것이면서, 주자의 저술인 『의례경전통해』를 경전으로 삼아 ‘예’와 ‘악’ 두 경전의 자리를 대신하게 함으로써 주자의 권위에 철저히 의존하는 도학의 입장을 지키면서 도학적 경전체계의 새로운 구현양상을 보여주고 있는 것이라 할 수 있다. 이러한 시도의 중요한 의미는 그동안 결여된 상태로 경학에서 소홀히 다루었던 ‘악’의 위치를 확고하게 다시 드러내기 위한 시도로서 주목할 만하다.” 금장태, 앞의 논문, 180쪽.

때문이다.³⁹⁹⁾ 이에 유중교는 『의례경전통해』를 공부하는 것은 예와 악 두 학문의 근본을 공부한 것과 같다고 하였다.⁴⁰⁰⁾ 『의례경전통해』 다음에는 『역(易)』과 『춘추(春秋)』를 공부해야 한다.

이렇듯 유중교는 『소학』을 사서(四書)와 육경(六經)의 기초이자 공부의 첫 걸음으로 인식했으며, 이에 따라 서사에서 부르는 현가의 노랫말로 주자의 「소학제사」를 선택하여 서사의 생도들이 기초를 다지도록 하였다. 또한 <육군자화상찬>을 노래하여 정주학(程朱學)의 유학자들을 찬탄하게 함으로써 후학들의 학구열과 의지를 북돋았다.

한편, <소학제사(小學題辭)>와 <육군자화상찬(六君子畫像贊)>에 대한 기록에서는 서사의 생도들이 아침저녁으로 금(琴)을 연주하며 노래했다고만 되어 있어 어떤 방식으로 현가가 연주가 되었는지는 알 수 없다. 그러나 일강(日講)에 해당하는 석강(夕講)에 대한 기록을 통해 강학의례에서 현가가 연주된 구체적인 절차를 살필 수 있다.

유중교가 49세이던 1880년(경진년, 고종 17) 가평 옥계의 자양서사에서 석강을 했던 기록에 따르면, 석강을 파하기 전에 금을 연주하며 현가를 불렀다. 당시에 석강, 즉 저녁 강회를 진행했던 모습은 다음과 같다.

유중교는 자양서사의 북쪽 벽에서 남쪽을 향해 앉고 모든 학생들은 북쪽을 향해, 즉 유중교를 향해 일렬로 앉았다. 유중교가 옛 명(銘)과 잠(箴) 등을 한두 편 읽으면 모든 학생들도 읽었는데, 나이 순서대로 읽거나 제비를 뽑아 읽기도 했다. 읽기를 마치면 학생 2명이 서쪽 벽으로 가서 동쪽을 향해 앉아 <관저(關雎)>, <녹명(鹿鳴)> 등 시 몇 편을 불렀다. 이때 학생 1명이 노래하는 사람을 마주보는 동쪽 벽으로 가서 서쪽을 향해 앉아 금(琴)⁴⁰¹⁾을

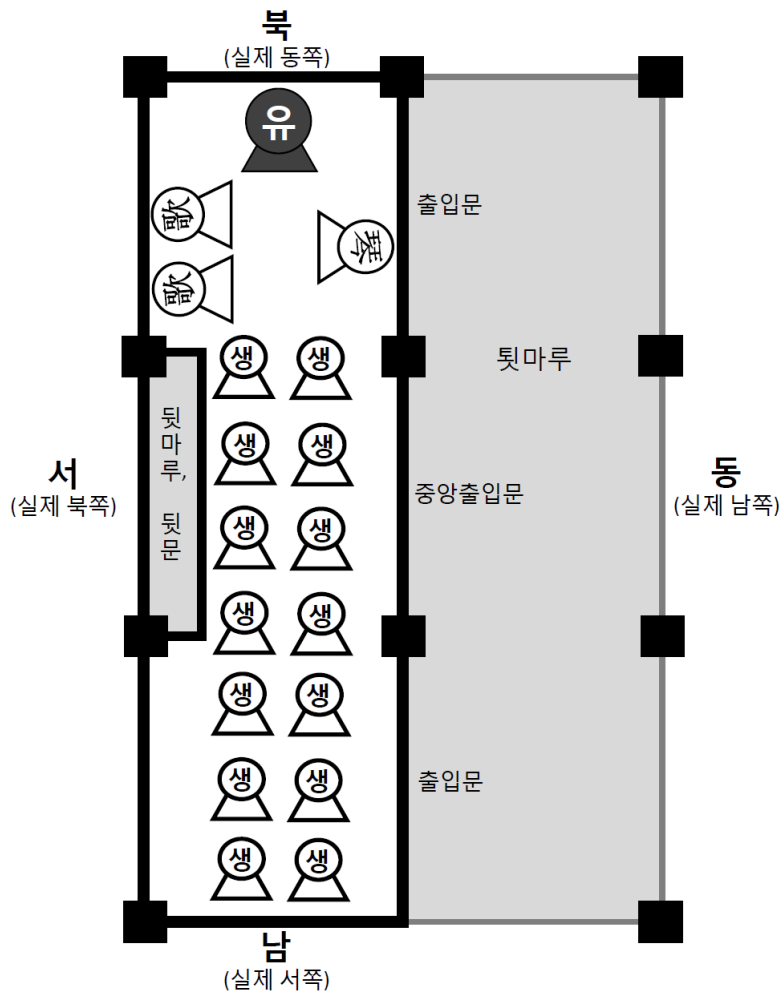
399) 이러한 육경에 대한 유중교의 인식은, 다산 정약용이 『악경』으로서 『악서고존』을 집필하여 육경을 회복하고자 한 것과는 상반되는 것이다.

400) 유중교가 「현가례범」 집필시 『의례경전통해』를 주로 참고한 것 또한 『의례경전통해』가 삼례(三禮)와 『악경(樂經)』을 통합한 것이라는 인식에서 비롯된 것이라 할 수 있다.

401) 자양금은 1887년에 제작이 완성되었기 때문에 1880년 석강에서 연주했던 금(琴)은 자양금이 아닌 것으로 보인다. 여기서 말하는 금이 중국 고금(古琴)인지 거문고인지 명확히 알 수는 없다. 그러나 1878년에 유중교가 스승 이항로의 금을 주자의 금률설에 따라 현과 휘를 바꿔 달아 청화금을 만들었다는 점에 비춰볼 때, 1880에 연주한 금은 청화금이었을 가능성이 있다. 자양금과 청화금에 대해서는 본고 제4장

연주하여 장단을 맞추었다.⁴⁰²⁾ 노래와 연주가 끝나면 일제히 읊한 후 석강을 파했다.⁴⁰³⁾

[도판 22] 석강(夕講) 배치도



제1절 제2항 참조.

402) 향음주례에서 악공의 위치는 동쪽이고 북쪽을 바라보고 앉는다.

403) 『省齋集』, 附錄, 卷1, 32b-33a, 「年譜」, “庚辰【先生四十九歲】行夕講。先生每日晨興, 靜坐良久, 誦「敬齋箴」、「夙興夜寐箴」等書。至夕座於北壁下南向, 諸生一列北向揖坐。先生誦古今銘箴之類一兩篇, 諸生亦誦, 或序齒或抽名。既誦, 諸生二人, 就西壁東面, 歌<關雎>、<鹿鳴>諸篇, 一人就東壁西面, 鼓琴以節之。既訖, 齊揖乃罷。”

이상의 내용을 토대로 석강의 배치도를 그리면 위의 [도판 22]와 같다.⁴⁰⁴⁾ [도판 22]를 보면, 스승의 위치를 북쪽, 즉 상(上)에 두고 제자들의 위치를 남쪽, 즉 하(下)에 배치함으로써 상하간의 질서, 즉 ‘예(禮)’를 구현하고 있다. 또한 동쪽에 금(琴), 즉 ‘현(絃)’을 배치하고 서쪽에 ‘가(歌)’를 배치하여 마주보고 ‘현가’를 연주함으로써 ‘악(樂)’을 구현하였다.⁴⁰⁵⁾ 이로써 강학은 예와 악을 갖춘 의례로 완성된 것이다.

또한 강학의례의 절차에서도 예와 악을 갖추었는데, 전반부에서는 주요 의례에 해당하는 강학을 하고, 후반부에서는 악에 해당하는 현가를 연주하였다. 따라서 앞서 살펴본 내용 중 “<소학제사(小學題辭)>와 <육군자화상찬(六君子畫像贊)>을 지어서 서사의 생도들이 아침저녁으로 금(琴)을 연주하며 노래하도록 했다”는 것 또한 아침 강학과 저녁 강학에서 공부를 마친 뒤에 노래를 하도록 했다는 것으로 해석할 수 있다.

이상에서 살펴본 강학의례의 구성을 정리하면 다음 [표 54]와 같다.

404) 가평 옥계의 자양서사는 현재 터만 남아 있어 강학을 했던 서사의 구조를 알 수 없다. 이에 위의 그림은 제천 자양영당에 위치한 강당(현칭 자양서사, 구 창주정사)의 내부 구조를 기준으로 하여 그렸다. 제천의 자양서사는 전면 3칸, 측면 2칸으로 총 6칸이며, 이 중 3칸은 뒷마루여서 내부 면적은 3칸이다. 실제로는 뒷마루 쪽이 북쪽이나 그림에서는 뒷마루를 서쪽으로 표시했다. 이는 내부가 매우 비좁기 때문에 만약 유종교가 실제 북쪽 벽에 앉을 경우 학생들이 마주보고 앉을 수 있는 공간이 매우 협소하기 때문이다. 이에 유종교는 실제 동쪽 벽에 앉았을 것으로 생각되어 그림에서는 실제 동쪽을 북쪽으로 표기하였다. 또한 방의 폭이 좁아 학생들이 유종교를 마주하고 일렬횡대로 앉을 수 없기 때문에 일렬종대로 앉은 것으로 그려보았다. [도판 22]에서 ‘유’는 유종교이고, ‘생’은 학생이며, ‘歌’는 노래하는 사람이고, ‘琴’은 거문고 또는 자양금을 연주하는 사람이다. ‘유’와 ‘생’은 마주보는 위치에 있으므로 ‘생’의 글자를 상하 뒤집어 표기해야하나 가독성을 고려하여 바로 두었다.

405) 이에 대해 금장태는 사제(師弟)나 현가(絃歌)의 위치와 수에서 ‘악’이 상·하, 믿음·양이 상응하는 질서의 구조를 이룬 것으로 해석하였다. 금장태(2008), 앞의 논문, 197쪽.

[표 54] 강학의례(講學儀禮)의 구성

절차		내용	비고
전 (禮)	강학	『소학』, 사서(四書) : 『대학(大學)』 → 『논어(論語)』 → 『맹자(孟子)』 → 『중용(中庸)』 육경(六經) : 『시경(詩經)』 · 『서경(書經)』 → 『의례경전통해』 『역(易)』, 『춘추(春秋)』 옛 명(銘)과 잠(箴)	강학 내용은 때에 따라 다름
후 (樂)	현가 연주	<관저>, <녹명> 등 『시경』의 풍·아 여러 편	가평 자양서사 (1880년 석강 기록)
		<소학제사>, <육군자화상찬>	춘천 가정서사 (1887년 「현가례범」)

유중교가 석강에서 부른 현가는 <관저(關雎)> 등 「주남(周南)」 시 몇 편과 <녹명(鹿鳴)> 등 「소아(小雅)」 시 몇 편을 노랫말로 한 것이었다. 이는 주자가 『의례경전통해』 「시악」편에 남긴 풍·아 12편에 해당한다. 유중교는 풍·아 12편이 당나라 개원 연간에 향음주례에서 연주했던 음악으로서 당시의 유풍을 반영하여 옛 모습에서 이미 변한 것이라 보았다. 즉, 풍·아 12편에 대해 고악(古樂)으로서의 정통성을 의심한 것이다. 그럼에도 불구하고 그가 이 음악을 수용한 것은, 주자가 고정(考定)한 음악이고 1자1음식(一字一音式)을 갖춘 음악으로서 비교적 바르다고 보았기 때문이다. 이 까닭에 그는 서사에서의 강학과 습례(習禮), 그리고 향음주례에서 풍·아 12편을 연주할 만하다고 보았고,⁴⁰⁶⁾ 이렇게 자신이 고찰하여 정의한 바를 그대로 강학에 적용하여 실천하였다.

유중교가 서사의 강학의례에서 연주한 현가를 정리하면 다음 [표 55]와 같다.

406) 풍·아 12편에 대한 내용은 본고 제3장 제1절 제1항 “풍·아 12편에 대한 인식” 참조.

[표 55] 강학의례(講學儀禮)의 현가

곡명	노랫말	선율
<관저(關雎)>, <녹명(鹿鳴)> 등	『시경』 중 「주남(周南)」, 「소아(小雅)」	주자, 『의례경전통해』 수록 풍·아 12편
<소학제사>	주자, 「소학제사」	세종조 제사아악 황종궁(黃鍾宮) 차용
<육군자화상찬>	주자, 「육선생화상찬」	세종조 제사아악 황종궁(黃鍾宮) 차용

이상에서 살펴본 바와 같이 유중교는 강학의례의 현가에 쓰는 노랫말로 『시경』의 시와 주자의 글을 채택하여 사용했다. 그리고 그 선율에는 주자가 고정(考定)한 『의례경전통해』의 풍·아 12편과 자신이 유궁현가차조법을 써서 만든 현가, 즉 세종조 제사아악 황종궁의 선율을 써서 만든 현가를 썼다. 이 음악들은 모두 유중교가 제시한 시악(詩樂) 중 악장(樂章)에 해당한다. 강학에 의례악인 악장(樂章)을 썼다는 점을 보아도 유중교가 서사의 강학을 강학의례로서 정립하려 했음을 알 수 있다.

(2) 향음주례(鄉飲酒禮)

향음주례(鄉飲酒禮)는 “향촌의 구성원들이 향당에 모여 술을 마시는 것에 일정한 의례를 부여함으로써 유학이 지향하는 향촌사회질서를 얻게 하려는 의식”⁴⁰⁷⁾이다. 따라서 향음주례는 본래 향촌을 단위로 하는 의례이지만, 화서학파는 강학과 함께 향음주례를 서사의 의례로서 행하였다.

유중교는 서사에서 학업을 익히는 사람은 예학(禮學) 한 과목도 경학(經學) 과목과 짝을 삼아야 한다고 했으며, 학궁(學宮) 즉 서사의 예(禮)로는 향음주례를 가장 중시했다. 이에 『의례경전통해』의 「향음주례」편을 취하여 전주(箋註)를 참고하여 상세히 연구하고, 아침저녁으로 한가할 때 종이에 위(位)를 그림으로 그리고 패를 움직여 예를 행함으로써 서사의 학생들이 의

407) 이범직, 『조선시대 예학연구』(국학자료원, 2004), 330쪽.

식을 익히도록 했다.⁴⁰⁸⁾ 즉, 향음주례를 실행하기 위한 습례(習禮)⁴⁰⁹⁾를 시행한 것이다. 이렇듯 유중교는 서사에서 예를 익히는 절차⁴¹⁰⁾를 마련하여 생도들이 평소 연습을 통해 예를 익히도록 했다.

다음 [도판 23]은 유중교 문파에서 실제로 습례에 사용했던 향음례용 패(牌)⁴¹¹⁾이다. 각 패에는 각원(各員)의 호칭을 써 넣거나, 잔(盞)이나 반(盤)처럼 정해진 자리가 없는 의물(儀物)을 써 넣었다.⁴¹²⁾

408) 『省齋集』, 卷46, 25, 「柯下散筆」, 「書社飲禮約束」, “凡書社肄業者, 宜將禮學一科, 以配經課, 學宮之禮, 以鄉飲酒禮爲最重. 先取『儀禮』本篇, 參以箋註, 講究詳密, 朝夕閑暇, 畫紙爲位, 運牌行禮, 以習節文.”

유중교는 60세가 되던 1891년(신묘년, 고종28)에 ‘서사음례약속’을 지어 향음주례의 절차와 연습 방법 등을 규정했다.

409) 습례란 예법(禮法)이나 예식(禮式)을 미리 익히는 것을 뜻한다.

410) 유중교는 이를 ‘서사습례절차’라 하였고 그 내용은 다음과 같다. “서사에 목판 하나를 두고 고옥제(古屋制)에 의거하여 그림을 그리고 자리를 만들어 그 이름을 써 넣고 -방실(房室), 상서(廂序), 문정(門庭), 진계(陳階) 등- 황칠(黃漆)을 한다. 또 상아와 뼈 등속을 써서 네모난 패 수십 개를 만들어 목판과 함께 둔다. 한가한 날 향음주례, 향사례, 그리고 관혼상제 등의 예를 익힌다. 먼저 판 위에 구획한 자리에 진설도(陳設圖)를 그린다. -연석(筵席)과 기명(器皿) 따위. 잔과 쟁반처럼 정한 자리가 없이 움직이는 것은 패를 대신 사용한다.- 또 각원(各員)의 호를 패에 쓴다. -주인, 빈(賓), 찬(贊) 등. 각각 복색을 주(註)로 단다.- 그리고 홀기(笏記)를 부르며 패를 움직여 의절을 행한다. 만약 익히는 사람이 한 사람이면, 입으로 부르고 손으로 운행한다. 두 사람이면, 한 사람은 부르고 한 사람은 운행한다. 세 사람이상이면, 한 사람은 부르고 나머지는 운행한다. 제원(諸員)에게 말을 일을 나누어 준다.” (『省齋集』, 卷46, 24-25, 「柯下散筆」, 「書社習禮節次」, “書社置一木板, 依古屋制, 刻畫爲位, 填書其名, 【房室、廂序、門庭、陳階之類】 就加黃漆. 又用牙骨之屬, 爲方牌數十以隨之. 暇日習鄉飲, 鄉射及冠昏喪祭等禮. 先寫陳設之圖於板上, 所畫之位. 【筵席、器皿之類. 如盞盤之往來無定所者, 却用牌當之】 又寫各員之號於牌面. 【主人、賓、贊之類, 各註服色】 乃呼笏記, 運牌行儀. 若習者一人則口呼而手運之. 二人則一呼而一運之. 三人以上則一呼而衆運之. 分司諸員.”)

411) 제천의병전시관 소장, 유연수(의암 유인석의 증손자) 기증.

412) 각주 410)의 설명처럼 패에 각원의 호가 쓰여 있다. [도판 23]의 패를 대략적으로 살펴보면 윗줄 왼쪽에서 두 번째 패는 ‘瑟工’, 다섯 번째 패는 ‘道’, 윗줄 오른쪽에서 여섯 번째 패는 ‘樂正’, 일곱 번째 패는 ‘介’이다.

[도판 23] 향음주례용 패(牌)



서사에서의 향음주례는 봄가을로 좋은 날을 가려 했으며, 향당 사람들을 서사로 불러 모아 나이, 벼슬, 덕(德)의 순서로 인원을 갖추어 예를 행했다. 이를 통해 백성을 교화하고 풍속을 바로잡는 옛 성인의 지극한 뜻을 체득하도록 한 것이다.⁴¹³⁾

유중교는 향음주례에 대해 반드시 익혀야 하는 대의(大義) 14조목⁴¹⁴⁾을 들었는데, 이 중 음악에 대해서는 “음악을 즐기지만 도에 넘치지 않게 한다. -음악은 풍아(風雅)와 정가(正歌)를 쓴다.-”⁴¹⁵⁾고 했다. 이때의 ‘풍아’는 『의례경전통해』에 수록된 풍·아 12편이고, ‘정가’는 주자의 『의례경전통해』의 「향음주례」편에 나오는 표현으로써 ‘바른 노래’를 뜻한다.⁴¹⁶⁾ 『의례경전통해』의 「향음주례」편에 쓰이는 음악은 모두 『시경』의 시를 노래한 것이다. 그리고 이 음악들은 노랫말 한 음절에 한 음을 붙여 노래하는 1자1음식(一字一音式)으로 된 악곡들이다.⁴¹⁷⁾ 즉, 향음주례의 음악은 아악의 성격

413) 『省齋集』, 卷46, 25-26, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “春秋選佳日速鄉黨, 叙齒、爵、德, 備員行禮, 以體古聖人化民正俗之至意。”

414) 『省齋集』, 卷46, 34-35, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “大凡是禮也, 其大義之不可不講者十四。”

415) 같은 곳, “...曰樂樂而不淫, 【樂用風雅正歌】”

416) 현재 국악의 장르 중 가곡, 시조, 가사를 통칭하는 ‘정가(正歌)’와는 다른 의미이다.

417) 향음주례의 절차 및 음악에 대한 내용은 송지원, “17세기 향음주례의 음악”, 『문헌과 해석』 통권 제16호, 문헌과해석사, 2001, 122-127; _____, “조선조 음악의 『시경』 수용과 활용 양상”, 『한국문학과예술』 제19집, 숭실대학교 한국문학과예술연구소, 2016, 83-112쪽 참조. 본고에서는 유중교가 향음주례를 실행하면서 보

을 지닌 것이며, 이 또한 주자가 정리한 예법을 따르고 있는 것이다.

다만, 그 음악을 실연(實演)하는 데에 있어서는 형편에 맞게 변형했던 것으로 보인다. 유중교의 설명에 따르면 향음주례의 음악은 악정(樂正) 1명, 공(工) 4명⁴¹⁸⁾, 생(笙) 4명, 경(磬) 1명, 고(鼓) 1명에 의해 연주된다.⁴¹⁹⁾ 그러나 슬(瑟), 생(笙), 편경(編磬) 등은 당시 상황에서 구하기 어려웠을 것이다. 이에 유중교는 주자가 제시한 의례를 가감하거나 변용하는 모습을 보인다.

유중교는 악정(樂正)의 역할에 대해 여러 악공을 통솔하여 연주를 가르쳐 익히게 하고 소리와 모습에 절도가 있도록 힘써야 하며 예를 행하기 전날에는 주인 앞에 나아가 한 번 연주하여 그 평가를 들어야 한다고 했다.⁴²⁰⁾

슬공(瑟工)에 대해서는 『의례경전통해』의 악보를 연주하며, 옛 악장의 율법은 이미 전하지 않지만 『의례경전통해』의 악보는 당(唐) 개원 연간에 향음주례에 쓰였던 음악이기에 이것을 전거로 삼아서 연주할 만하다고⁴²¹⁾ 하였다. 한편, “지금은 혹 금(琴)을 대용한다(今或代用琴).”⁴²²⁾고 하여 형편에 맞게 슬(瑟) 대신 금으로 바꿔 쓸 수 있음을 밝혔다. 이때의 금은 자양금일 것이며, 자양금을 제작하기 이전에는 청화금의 예와 같이 거문고를 개조하여 만든 악기를 사용했을 것으로 추측된다.

경(磬)으로는 편경(編磬)을 사용하여 법에 따라 음률을 맞추는데, 슬(瑟)을 연주하는 것과 같다고 보았다. 또한 유중교는 편경을 얻을 수 없다면 특경(特磬) 사용해도 되며, 이때에는 시를 노래할 때 구절이 되는 곳에서 한 번씩 쳐서 박자를 맞추면 된다고 하였다.⁴²³⁾ 이렇듯 유중교는 향음주례 악기

인 특징들을 중심으로 논하고자 한다.

418) 노래 2인과 슬공(瑟工) 2인.

419) 『省齋集』, 卷46, 26, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “樂正【一人】、及工【四人】、笙【四人】、磬【一人】、鼓【一人】、委之以樂事。”

420) 『省齋集』, 卷46, 27, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “樂正之職, 統率諸工, 教習絃歌, 務令聲容有節度。行禮前日, 詣主人前試一奏, 以聽其考評。”

421) 같은 곳, “瑟工, 【今或代用琴】古樂章律法, 既不傳, 惟「開元樂譜」, 【見『儀禮通解』】猶是當時鹿鳴燕所用, 今依此鼓之, 以爲歌詩之節, 不爲無據矣。”

422) 위의 각주 참고.

423) 『省齋集』, 卷46, 28, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “磬用編磬, 則可以依法諧律, 如瑟之用矣。如未必得而用特磬, 則只就歌詩句絕處, 一擊之以爲節而已。疏家以爲惟合樂用磬, 而朱子謂“自奏<南陔>時已用之”, 今遵用之可也。”

편성의 기본 골격은 갖추면서도 형편에 맞춰 실연 가능하도록 변용하는 방법을 제시하였다.

북[鼓]에 대해서는 오직 빈(賓)이 나가고 ‘해(陔)’를 연주할 때 쓰는데, 그것을 치는데 일정한 법도가 없고 단지 그 소리가 크고 멀리 가는 것을 취할 뿐이라고 하여 그 비중을 낮게 보았다.⁴²⁴⁾

향음주례 음악에서 가장 큰 비중을 차지하는 것은 노래와 생악(笙樂)이다.

유종교는 시(詩)를 노래하는 것에 대해 악장의 본편을 먼저 취하여 무수히 읊어야 하며, 우두머리 한 사람이 현악기 소리에 따라 느리고 빠르게 박자를 맞추게 하고 다음 사람 이하는 한결같이 우두머리 한 사람이 내는 소리에 따라 오래 연습하면 완전히 조화를 이루어 불협화음이 없을 것이라고 하였다.⁴²⁵⁾ 그리고 시작하는 노래 즉 시가(始歌)로는 「소아(小雅)」의 <녹명(鹿鳴)>, <사모(四牡)>, <황황자화(皇皇者華)>를 노래하고,⁴²⁶⁾ 간가(間歌)⁴²⁷⁾로는 「소아」의 <어리(魚麗)>, <남유가어(南有嘉魚)>, <남산유대(南山有臺)>를 연주하며,⁴²⁸⁾ 합가(合歌)⁴²⁹⁾로는 「주남(周南)」의 <관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)>와 「소남(召南)」의 <작소(鵲巢)>, <채빈(采蘋)>.

424) 『省齋集』, 卷46, 29, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “鼓惟賓出奏陔時用之, 其擊之無定法, 只取其聲之大而遠而已。”

425) 『省齋集』, 卷46, 27, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “歌詩, 宜先取樂章本篇, 諷詠無數. 又深曉詩意, 使胃襟眞趣油然而流出, 則聲自然美. 其比聲之法, 令首一人依絃聲緩急爲節, 而次人以下, 一依首一人作聲, 習之久則泯然無迹矣.”

426) 시가(始歌)로 <녹명>, <사모>, <황황자화>를 연주하는 까닭은 다음과 같다. <녹명>의 노랫말은 왕자(王者)가 현인을 예로 대접하고 도를 구하는 내용이고, <사모>의 노랫말은 사신을 위로하여 사적인 심정을 전하는 내용이며, <황황자화>의 노랫말은 사신을 파견하며 중요한 도리를 보여주는 내용이다. 따라서 이 노래들은 모두 군신이 교제하는 정악(正樂)이며, 향대부(鄉大夫)가 현명하고 능력 있는 사람을 뽑아 조정에 바칠 때 불러 즐겼던 음악이기 때문에 향음주례의 시작하는 노래로 썼다. 같은 곳, “始歌<鹿鳴>、<四牡>、<皇皇者華>者, <鹿鳴>是王者禮賢求道之辭, <四牡>是勞使臣達私情之辭, <皇皇者華>是遣使臣示要道之辭, 乃君臣交際之正樂, 鄉大夫將興賢能, 獻于公朝, 歌此以樂之也.”

427) 간가(間歌)란 노래와 생악(笙樂)을 교대로 연주하는 것을 뜻한다.

428) 간가로 <어리>, <남유가어>, <남산유대>를 노래하는 것은 끝까지 아름다운 빈(賓)을 즐겁게 하고 송덕하며 축복하고자 함이다. 『省齋集』, 卷46, 28, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “間歌<魚麗>、<南有嘉魚>、<南山有臺>者, 極道宴樂嘉賓, 頌德祝福之意也.”

429) 합가(合歌)란 노래와 생악(笙樂)을 함께 연주하는 것을 뜻한다.

<채번(采蘋)>을 연주한다고 했다.⁴³⁰⁾ 이 악곡들은 모두 유종교가 『의례경전통해』에 실려 있는 악보를 그대로 「현가궤범」에 전사한 풍·아 12편에 해당하며, 시가, 간가, 합가로 연주하는 곡의 구성은 모두 주자의 『의례경전통해』를 따른 것이다.

이렇게 유종교는 향음주례에서 시를 노래하는 방식은 주자의 법을 그대로 따랐지만, 생악(笙樂)의 경우에는 전혀 다른 방식으로 구성하여 연주하였다.

생악 여섯 편은 본래 노랫말이 없는 음악으로서 『의례경전통해』에 그 악곡명은 실려 있지만 악보는 전하지 않는다. 이에 유종교는 억지로 세속적인 생황으로 하여금 무의미한 소리를 내게 할 필요는 없고, 『시경』의 풍(風), 아(雅) 가운데 뜻이 아름다운 것을 여러 편 취하여 대신 노래하는 것이 옳다고 하였다.⁴³¹⁾ 그 선율을 알 수 없는 상황이어서 연주가 불가능하기도 했지만, 유종교는 본래 아악기인 생황을 세속적인 악기로 평가했기 때문에⁴³²⁾ 생황으로 연주해야 할 부분을 현가로 대체한 것이다.

『의례경전통해』에 따르면 본래 생(笙) 4인이 연주하는 생악(笙樂)의 곡목은 『시경』의 <남해(南陔)>, <백화(白華)>, <화서(華黍)>, <유경(由庚)>, <송구(崇丘)>, <유의(由儀)> 등이다.⁴³³⁾ 그러나 유종교는 과감하게 생악을 모두 생략해버리고 대신 『시경』에서 풍(風) 3편과 아(雅) 3편을 취하여 현가를 지어 연주했다.

서사(書社)에서 예를 익힐 때는 「용풍(鄘風)」 <간모(干旄)>, 「위풍(衛風)」 <기옥(淇澳)>, 「정풍(鄭風)」 <치의(緇衣)>를 우선 취하여 시가(始歌)로 쓰

430) 이상의 국풍(國風) 6편을 합가로 연주하는 것은, 이남(二南), 즉 「주남(周南)」과 「소남(召南)」은 주나라의 선왕(先王)이 몸을 닦아 가정을 바로잡고 천하를 교화하고 완성한 시로서 첫머리 세 편씩을 취하여 공사(公私)에 통용되는 음악을 만들어 ‘오희불망(於戲不忘)’의 뜻을 담아 마침내 후대에 전승된 법도가 되었기 때문이다. 같은 곳, “合樂<關雎>、<葛覃>、<卷耳>、<鵲巢>、<采蘋>、<采芣>者，二南是周先王修身正家，化成天下之詩，故各取首三篇，作公私通用之樂，以寓“於戲不忘”之意，而遂爲後代傳承之恒規也。歌者聽者，皆識取本源，始見意趣矣。”

431) 같은 곳, “笙樂六篇，有聲無詞，而聲亦無傳。今不必強令俗笙作無意之聲，且取風、雅諸篇意美者，代歌之可也。”

432) 조선 후기 생황은 아악뿐 아니라 당악, 향악에까지 사용되었다. 따라서 유종교가 생황을 세속적이라고 평한 것은 당시의 연주 풍토에 기인한 것이라 할 수 있다.

433) 시작할 때에는 『시경』의 <남해(南陔)>, <백화(白華)>, <화서(華黍)>를 연주하고, 간가로는 『시경』의 <유경(由庚)>, <송구(崇丘)>, <유의(由儀)>를 연주한다.

고,⁴³⁴⁾ 간가(間歌)로는 「소아」 <호엽(瓠葉)>⁴³⁵⁾, <청청자아(菁菁者莪)>⁴³⁶⁾, <습상(隰桑)>⁴³⁷⁾을 연주하였다.⁴³⁸⁾ 이 중 간가로 부르는 <호엽>, <청청자아>, <습상>은 앞서 살펴봤던 간가로 시를 노래하는 곡인 <어리>, <남유가어>, <남산유대>와 각각 호응하는 내용으로 되어 있다.⁴³⁹⁾

유종교는 이 현가들의 악보를 남기지 않았지만, 유종교가 현가를 작곡한 방식을 감안하여 그 선율을 유추해 볼 수 있다.

시가(始歌)로 연주하는 풍 3편 중 <간모>는 총 3장으로 6구 1장, 4언 1구로 구성된다. <기옥>은 4언 9구의 통절형식이다. <치의>는 총 3장으로서 4구 1장, 5~7언 1구로 이루어져 있다. 간가로 연주하는 아 3편, <호엽>, <청청자아>, <습상>은 모두 1장이 4언 4구로 이루어진 4장 형식의 시이다.

따라서 <치의>를 제외하고는 모두 4언 1구의 형식이기 때문에 유궁현가 차조법에 의해 세종조 제사악의 선율을 얻어 현가로 부를 수 있다.⁴⁴⁰⁾

434) <간모>는 국가가 현인을 예로써 대접하는 성대함을 말하고, <기옥>은 귀한 빈(賓)이 덕을 이룬 아름다움을 칭송하고, <치의>는 주인이 현인을 좋아하는 정성을 말한 것이다. 같은 곳, “笙樂六篇, 有聲無詞, 而聲亦無傳。今不必強令俗笙作無意之聲, 且取風、雅諸篇意美者, 代歌之可也。本社習禮, 權取<干旄>、<淇澳>、<緇衣>, 爲始歌之用。<干旄>言國家禮賢之盛, <淇澳>頌嘉賓成德之美, <緇衣>道主人好賢之誠也。”

435) 간가로 부른 <어리(魚麗)>에 답함으로써, 후자가 물건이 많고 오직 아름답다는 것을 말하면 전자는 박 잎과 토끼 한 마리가 보잘것없는 물건이지만 맛보고 차려술잔을 주고받아 예를 갖추기에 충분하다는 것을 말한다. 같은 곳, “間歌用<瓠葉>, 答<魚麗>, 以彼言物其多矣維其嘉矣, 而此言瓠葉兔首爲物甚薄, 而嘗獻酢酬, 亦足備禮也。”

436) 간가로 부른 <남유가어>에 답하는 것으로써, 후자가 ‘군자에게 술이 있다.’고 네 번 말하면 전자는 ‘이미 군자를 만났다.’고 네 번 말하기 때문이다. 같은 곳, “用<菁菁者莪>, 答<南有嘉魚>, 以彼四言“君子有酒”, 而此四言“既見君子”也。”

437) 간가로 부른 <남산유대(南山有臺)>에 답하는 것으로써, 후자가 ‘즐거운 군자’라고 여러 번 말하면 전자는 ‘이미 군자를 만났다.’고 거듭 말하기 때문인데, 마지막 장 ‘마음 깊이 새겼는데, 어느 날인들 잊을까?’라고 한 것은 무궁한 여운이 있다. 같은 곳, “用<隰桑>, 答<南山有臺>, 以彼累言“樂只君子”, 此重言“既見君子”, 而卒章“中心藏之, 何日忘之”, 有無窮之餘意也。”

438) 유종교는 이외에도 “무산작(無筭爵)의 음악은 일정한 법도가 없고 혹은 앞의 노래를 다시 부르거나 혹은 다른 노래를 섞어 불러도 안 될 것이 없다. 시를 노래하는 사람은 위 열여덟 편 외에도 뜻이 아름다운 가사 몇 편을 따로 취하여 익혀 응용해도 좋다.”고 했다. 같은 곳, “無筭樂無常法, 或更歌前篇, 或雜用他篇, 俱無不可。歌詩者宜於上十八篇之外, 別採辭意美者若干篇, 習之以應用可也。”

439) 각주 435~437) 참조.

<호엽>⁴⁴¹⁾을 예로 들어 악보를 보이면 다음 [악보 39]와 같다.⁴⁴²⁾

[악보 39] <호엽(瓠葉)> 4장

선율구성: 임란경

1



幡 幡 瓠 葉 采 之 亨 之 君 子 有 酒 酌 言 嘗 之
黃 南 林 姑 黃 南 太 黃 南 林 黃 太 南 姑 太 黃

2



有 兔 斯 首 炮 之 燔 之 君 子 有 酒 酌 言 獻 之
黃 南 林 姑 黃 南 太 黃 南 林 黃 太 南 姑 太 黃

3



有 兔 斯 首 燔 之 炙 之 君 子 有 酒 酌 言 酢 之
黃 南 林 姑 黃 南 太 黃 南 林 黃 太 南 姑 太 黃

4



有 兔 斯 首 燔 之 炮 之 君 子 有 酒 酌 言 醕 之
黃 南 林 姑 黃 南 太 黃 南 林 黃 太 南 姑 太 黃

440) 사언율시, 사언절구, 사언배율의 율격을 적용할 수도 있다. 그러나 서사의 강학 의례에 쓰는 현가들을 유궁현가차조법을 써서 지은 것을 고려했을 때, 향음주례에 새로 쓰이는 현가 또한 4언 1구를 이루는 경우에는 유궁현가차조법을 사용하는 것이 유중교의 사상에 더 부합할 것으로 본다.

441) <호엽> 노랫말은 이기석·한백우 역해, 『(신역)시경』(서울: 홍신문화사, 1997), 436쪽 참고.

442) 유중교는 <소학제사(小學題辭) 중 4언 4구로 된 제1~6장에 <국조아악정률> 15장 중 황종궁, 즉 세종조 제사아악 황종궁의 선율을 붙였다. 세종조 제사아악 황종궁은 4언 8구이며, 유중교는 이 중 제1연과 제4연의 선율을 차용했다. 이를 본떠서 4언 4구, 4장으로 된 <호엽>에 선율을 붙여보았다. <소학제사> 악보는 “부록 2. 현가(유중교작) 악보” 참조.

<치의>는 1구를 이루는 노랫말의 글자 수가 5~7언으로 다르기 때문에 유 궁현가차조법으로는 선율을 붙일 수 없지만, 시가의 새로운 율격 중 ‘절구(絶句)의 율격’과 ‘부(賦)의 율격’을 적용하면⁴⁴³⁾ 현가를 지을 수 있다.

<치의>는 총 3장이고 각 장은 4구로 구성되기 때문에 <치의>의 1장은 절구와 구조가 같다. 따라서 <치의>의 각 장 형식은 절구의 형식을 따르면 된다.⁴⁴⁴⁾ <치의>의 1구를 이루는 글자 수는 5언, 6언, 7언 등 다양하게 나타나는데, 각 구의 끝에는 어조사 헤(兮)가 붙어 있으므로 각 구의 선율은 ‘부의 율격’을 적용하여 선율을 구성할 수 있다.⁴⁴⁵⁾

이상의 방법으로 <치의>⁴⁴⁶⁾의 선율을 구성하면 다음 [악보 40]과 같다.

443) <치의>의 각 구 끝에는 어조사 헤(兮)가 붙어있다. 따라서 그 시의 체제가 부의 율격에 부합한다.

444) 절구의 형식에 따라 <치의> 4구 1장 중 제1구는 율시의 제1장(A) 내구를 썼고 제2구는 율시의 제2장(B) 외구를 썼며, 제3구는 율시의 제3장(B) 외구를 썼고, 제4구는 율시의 제4장(B) 외구를 썼다.

445) <치의>의 각 구를 이루는 노랫말에서 어조사 헤(兮)를 제외한 글자 수는 4언, 5언, 6언이다. 4언은 “부(賦)에서 칠언율시의 7성 쓰는 법”(본고 [표 38] 참조)을 적용했다. 부의 율격에는 5언 구성 방식이 없는데 사의 율격에는 5언 구성 방식이 있어 사의 율격을 적용할 수도 있다. 그러나 부에서는 허자에 중성을 배치하는 법칙이 있기 때문에 사의 5언을 <치의>에 그대로 적용할 수는 없다. 따라서 노랫말의 구조를 살펴 선율을 구성해야 한다. <치의>의 5언은 2자+1자(허자)+2자로 구성되며, 제3자는 허자이기 때문에 ‘중성’을 배치해야 하고, 제5언은 구의 끝 성(聲)이기 때문에 또한 중성을 써야 한다. 부의 율격에서 4자+1자+2자로 구성된 7언은, 제3성과 제5성이 중성이기 때문에 끝 2성(제6, 7성)을 뺀 5성은 <치의>의 5언 선율 요건에 부합한다. 따라서 5언에는 부의 7언(4+1+2), 즉 7성 중 제1~5성까지의 선율을 썼다. 6언은 4자+1자(허자)+1자로 구성되어 제5성에 중성을 써야한다. 그러나 부의 율격에서 6언은 3자+1자(허자)+2자로 구성되어 <치의>의 6언의 선율 요건에 부합하지 않는다. 반면, 부의 율격에서 7언은 4자+1자(허자)+2자로 구성되어 있어 허자의 위치가 <치의>의 6언과 같다. 따라서 앞의 음을 반복하도록 되어 있어 글자 수에서 제외했던 어조사 헤(兮)를 글자 수에 포함하여 7언 1구로 놓고 보면, 4자+1자(허자)+1자+1자(兮)가 되어 부의 율격 중 7언 선율에 부합하며 중성(姑)으로 마치게 된다. 따라서 6언+어조사 헤(兮)에는 부의 7언(4+1+2) 선율을 썼다.

446) <치의> 노랫말은 이기석·한백우 역해, 앞의 책, 154-155쪽 참고.

[악보 40] <치의(緇衣)> 3장

선율구성: 임란경

1

緇衣之宜兮 敝予又改爲兮
姑黃姑林 蕤南蕤太蕤

適者之館兮 還予授子之粲兮
林應林姑 姑黃姑林姑蕤姑

2

緇衣之好兮 敝予又改造兮
姑黃姑林 蕤南蕤太蕤

適者之館兮 還予授子之粲兮
林應林姑 姑黃姑林姑蕤姑

3

緇衣之蓆兮 敝予又改作兮
姑黃姑林 蕤南蕤太蕤

適者之館兮 還予授子之粲兮
林應林姑 姑黃姑林姑蕤姑

<호엽>과 <치의>의 예를 통해 확인한 바와 같이 유종교는 서사의 향음주례에 자신이 만든 유궁현가차조법과 시가의 율격을 도입하여 만든 현가를 사용했을 것이다.

이렇게 유종교가 생악(笙樂) 대신 『시경』의 여러 시를 채택하여 현가를

지어 연주한 것에 비해, 주자는 생악에 대해서 “소리 역시 전하지 않는다(聲亦不傳).”라는 기록만을 『의례경전통해』 「시악」에 남겼다. 이에 비춰보면 유중교는 주자보다 한 차례 더 나아가 향음주례의 음악을 체계화했다고 할 수 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 유중교는 향음주례의 기본 절차와 내용은 주자의 『의례경전통해』를 따르고 있지만, 음악 구성에 있어서는 당시 상황을 고려하여 악기 편성을 바꾸기도 하고 심지어 새로운 음악을 구성해 넣었다. 이는 향음주례의 재구성이라 할 수 있으며, 화서학파의 서사에서 거행된 향음주례는 ‘동제(東制)적 향음주례’라 칭할 수 있을 것이다.

유중교가 정립한 향음주례, 즉 서사음례에서 연주하는 현가를 정리하면 다음 [표 56]과 같다.

[표 56] 향음주례(鄉飲酒禮, 서사음례)의 현가

연주 형태		곡명	노랫말	선율
노래 + 금[자양금] + 경[특경] + 북	시가(始歌) *현가	<녹명(鹿鳴)>, <사모(四牡)>, <황황자화(皇皇者華)>	『시경』 아(雅)	주자, 『의례경전통해』
	시가(始歌) *생악×→ 현가	<간모(干旄)>, <기옥(淇澳)>, <치의(緇衣)>	『시경』 풍(風)	유궁현가차조법 또는 시가의 율격
	간가(間歌) *현가	<어리(魚麗)>, <남유가어(南有嘉魚)>, <남산유대(南山有臺)>	『시경』 아(雅)	주자, 『의례경전통해』
	간가(間歌) *생악×→ 현가	<호엽(瓠葉)>, <청청자아(菁菁者莪)>, <습상(隰桑)>	『시경』 아(雅)	유궁현가차조법 또는 시가의 율격
	합가(合歌) *현가, 생악×	<관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)>, <작소(鵲巢)>, <채빈(采蘋)>, <채번(采芣)>	『시경』 풍(風)	주자, 『의례경전통해』

향음주례를 시행하는 목적에 대해서 유중교는, “대저 예악(禮樂)은 군자가 천지를 움직이고 신과 사람을 감동시키는 것이다. 그런데 오직 향음주례만이 또 국가의 정교(政敎)가 근본이 있게 되는 방도로써 현능(賢能)을 발탁하고, 향당의 풍속이 바르게 되는 방도로써 나이와 지위를 바로잡으니, 또한 중요하지 않은가”⁴⁴⁷⁾라고 하였다. 조선 말기 혼란한 정국 속에 풍속을 바로잡기 위한 국가적 차원의 조치가 전무한 상황에서⁴⁴⁸⁾ 유중교는 자파(自派)를 중심으로 향음주례를 시행함으로써 풍속을 교화하고자 한 것이다.

이러한 서사 중심의 향음주례 시행은 곧 향촌의 교화로 연결된다. 유중교 말년에는 유중교가 설립한 서사를 중심으로 화서학파의 문인들이 모여 살았고, 고흥 유씨의 씨족들이 함께 거주하여 향촌을 이루었기 때문이다. 따라서 향음주례는 향촌의례에서도 중요한 역할을 한다.

유중교가 국가적 위기 상황 속에서도 향음주례를 거행한 것은⁴⁴⁹⁾ 향음주례가 교화적 기능뿐 아니라, 공동체의식을 고조시키는 효과도 있기 때문이다.⁴⁵⁰⁾ 유중교는 향음주례를 통해 오상(五象)에 따른 사람 사이의 질서를 공고히 함으로써 공동체의 일체감을 확고히 하고자 하였다. 이는 유교적 질서가 무너지고 외세 침략에 대한 불안감이 고조된 상황에서 일차적으로는 화서학파 내의 결집을 도모한 것이고, 궁극적으로는 민생의 안정을 추구하고

447) 『省齋集』, 卷46, 35, 「柯下散筆」, ‘書社飲禮約束’, “夫禮樂者, 君子之所以動天地感神人也。而惟鄉飲之禮, 又國家政敎之所由本, 興賢能, 鄉黨風俗之所由正, 正齒位, 不亦重乎。”

448) 송지원에 의하면 향음주례는 임진왜란 이후 황폐해 가는 17세기 향촌사회의 질서회복을 위한 수단으로 제기되었고, 영조대에 그 중요성이 강조되어 국가에서는 향음주례의 전국 시행을 위해 관련 서적을 출간하고 배포했다.(송지원(2016), 앞의 논문, 102쪽.) 그러나 조선 말기에는 국가적 차원에서 향촌의 질서를 바로잡기 위한 노력을 하지 않았고, 오히려 고종 때에는 서원이 철폐되면서 풍속이 더 어지러워질 것을 염려하게 되는 상황에 놓이게 되었다.

449) 유중교는 56세가 되는 1887년(고종 24) 3월에 강회하고 이틀 뒤에 뜰과 단에서 향음주례를 거행했는데 이때 지은 시에는 나라의 혼란한 정황을 근심하는 내용이 들어있다. 『省齋集』, 卷1, 37, 「詩」, “丁亥暮春, 講會後二日, 行鄉飲禮于庭壇. ... 惠然數君子. 訪我暮春時. 共講國風什. 且行鄉飲儀. 師門追往跡. 聖祖有遺規. 四海悲憂日. 絃歌一樂之.”

450) 구완회는 향음주례에 대해 “향촌 사회의 사대부들이 모여 술을 마시는 것이 아니라 상하간의 엄숙한 질서를 재확인하고 일체감을 재확인하는 의식”이라 했다. 구완회, 『한말의 제천의병: 호좌의진 연구』(집문당, 1997), 55쪽 참조.

자 한 것이라 할 수 있다.⁴⁵¹⁾

이러한 견지에서 강학의 목적 또한 향음주례와 맥(脈)을 같이 한다. 유종교는 1884(갑신년, 고종21)에 서사의 강규를 다시 고친 뒤 여러 동학들에게 고한 글에서 강학의 의미를 설파하였다. 그 내용 중에는 삼강(三綱)과 오상(五常)을 확립함으로써 모든 덕(德)이 갖춰지고, 천지가 조화되어 백성 또한 안정하게 될 것이라 했다.⁴⁵²⁾ 즉, 강학을 통해 궁극적으로는 민생의 안정을 도모한 것이다.

이렇듯 유교적 질서 확립을 위한 강학의례와 향음주례에 현가를 적용했다는 것은 예악(禮樂) 사상의 발현이라 볼 수 있다. ‘예’는 질서를 위한 것이고 ‘악’은 화합을 위한 것이기에, 유종교는 의례에 현가를 도입하여 예악을 구현하고자 한 것이다.

아울러 현가의 노랫말로는 주자의 글과 『시경』의 시를 쓰고, 그 음악으로는 주자가 고정한 풍·아와 세종조 제사아악 및 자신이 고안한 시가의 율격

451) 유종교 사후에도 화서학파는 향음주례를 주요 의례로 거행한다. 특히 유인석은 1895년에 화서학파의 문인들과 함께 장담의 자양서사에서 향음주례를 거행하고 그 내용을 『장담강록(長潭講錄)』에 남겼다. 당시 향음주례는 을미변복령(乙未變服令) 이후 거행된 것으로, 유인석과 그 일문은 대규모의 강습례(講習禮)에 이어 향음주례를 개최하고 난국에 대처할 방안을 협의 모색하였다. 그 후 유인석은 자양서사에서 한 달에 세 번 정도로 정기적인 강회를 열어 문인사우들의 결속을 다지면서 항일의병을 계획하게 된다. 따라서 유종교 사후 향음주례는 화서학파의 결속을 다져 항일의병활동으로 나아가는 데에 큰 역할을 했다고 볼 수 있다. 『장담강록』에 대한 설명은 <한국민족문화대백과사전> “장담강록” 참조.

452) “이른바 강학(講學)이란 것은 과연 어떤 일인가? 사람이 태어나서는 인륜이 있는데 그 대표적 항목을 들면 세 가지가 있다. 나라에서는 임금에 신하의 버리가 되고(君爲臣綱), 집에서는 아버지가 아들의 버리가 되고(父爲子綱), 실(室)에서는 장부가 아내의 버리가 된다.(夫爲妻綱). 삼강(三綱)이 행해지면 온갖 인륜이 갖추어질 것이다. 사람의 성(性)에는 강상(綱常)이 있는데 그 조목 가운데에 큰 것을 들면 다섯 가지가 있다. 인(仁)은 만물을 사랑하는 것이고, 의(義)는 만물을 결단하는 것이고, 예(禮)는 만물을 차례 짓는 것이고, 지(智)는 만물을 변별하는 것이고, 신(信)은 만물을 지키는 것이다. 오상(五常)이 확립되면 온갖 덕(德)이 갖추어질 것이다. 삼강의 큰 인륜으로써 씨줄과 날줄처럼 이 사람들을 다스리고 차례로 질서 지워 오상의 도로써 관통하면, 사람이 사람인 까닭이 여기에서 세워져서 천지의 조화에 참여할 수 있을 것이다. 그러므로 “삼강오상이란 것은 우주를 유지하는 기둥이자 대들보이고 백성들을 안정하게 하는 주춧돌이다. 사람으로서 학문을 하는 것은 이것을 극진하게 추구하기 위한 것일 뿐이다.”라고 말한다. 이것이 배움의 근본이다.” 『省齋集』, 卷32, 10, 「講說雜稿」, ‘甲申重修講規後告同講諸子文’.

을 써서 만든 현가를 적용했다는 점은, 시(詩)와 악(樂)이 본말(本末)의 관계라는 유종교의 인식이 작용한 것이라 볼 수 있다. 이러한 까닭에 시는 뜻을 담은 것이므로 고전(古典)을 그대로 썼지만, 악에는 주자에 의해 선별된 음악과 자신이 새로 만든 현가를 사용할 수 있었던 것이다.

강학에 현가를 도입해 의례화하고 향음주례에 새로운 악곡을 적용해 재구성했다는 점에서, 유종교가 실행한 서사의례는 주자학의 학풍을 잇고 있으면서도 이를 재해석한 동제(東制)적 의례라 할 수 있다.

2) 향촌의례(鄉村儀禮)

조선 말 성리학적 통치 이념뿐 아니라 유교적인 향촌(鄉村) 사회의 질서도 흔들리고 있던 상황에서, 유종교는 향촌을 단위로 한 의례를 정리하여 시행했다. 그러나 유종교가 소속된 향촌은 화서학과 또는 고흥 유씨 씨족들의 모임이라는 성격을 지닌다. 따라서 향촌의례는 유종교의 서사의례와도 관련이 있으며, 유종교가 정립한 고흥 유씨의 가례와도 관련이 있다.

향촌의례로는 향음주례(鄉飲酒禮)⁴⁵³⁾, 향사례(鄉射禮)⁴⁵⁴⁾, 강신의(講信儀) 등이 있다. 이 중 향음주례는 서사의 향음주례와 동일하며, 향사례의 음악에 대해서는 구체적인 기록이 없다.⁴⁵⁵⁾ 다만, 유종교가 향사례에 대해 “향

453) 향음주례(鄉飲酒禮)는 봄과 가을에 거행하니 참으로 보탬이 있다. 이것은 대개 옛 향대부(鄉大夫)가 현능(賢能)을 대접하고, 당정(黨正)이 나이 순서에 따라 자리를 바로잡는 예이다. 그리고 가령 손님과 주인이 예의를 강습하면 또한 향인이 보고 감동하여 마음을 일으키는 바탕이 되기에 충분하다. (『省齋集』, 卷45, 41, 「柯下散筆」, 「柳氏家典【未卒】」, “鄉飲酒禮, 春秋舉行, 儘有所補. 此盖古鄉大夫賓賢能, 黨正正齒位之禮, 而假設賓主, 講習禮儀, 亦足爲鄉人觀感興起之資也.”)

454) 향사례(鄉射禮)는 향교(鄉校)에서 활쏘기와 잔치를 베풀어 유학 도덕의 풍기를 배양하던 의식의 한 가지이다.

455) 향사례(鄉射禮)의 구체적인 의식 절차나 음악에 대해서는 알 수 없으나 유종교가 향사례를 행했던 기록은 남아있다. 유종교는 43세 때인 1874년(고종 11) 호남에 가서 전재(全齋) 임헌회(任憲晦)를 배알하고 격언(格言)과 정론(正論)을 듣고 돌아오는 길에 안성(安城)을 지나다가 유심재(柳心齋) 시수(始秀)와 홍대심(洪大心)을 방문하여 강회(講會)를 열고 향사례를 익혔다. (『省齋集』, 附錄, 卷1, 25, ‘年譜’, “甲戌【先生四十三歲】...四月, 往湖南, 拜全齋任先生憲晦. 全齋先生篤學清修, 而有高德至行. 先生常敬慕而往謁, 聞格言正論而歸, 作書紳箴. 又有多少往復書. 是行過安城, 訪柳心齋始秀及洪大心, 行講會習鄉射禮. 李玄成、李長宇、黃益鎮諸人從之.”)

음주례(鄉飲酒禮)를 통해서 활쏘기를 강습하여 덕행을 살펴보는 것이니, 가끔 한 번씩 거행하는 것도 좋다”⁴⁵⁶⁾라고 한 것으로 보아 향음주례의 음악과 크게 다르지 않았을 것으로 보인다.

한편, 강신의(講信儀)에 대해서는 비교적 자세한 기록이 전해지고 있다. 강신의는 향약(鄉約)에서 여러 사람이 모여 술을 마시며 약법(約法)이나 계(契)를 맺는 의식을 말한다. 유종교는 1891년(신묘년, 고종 28) 60세가 되던 해 봄에 ‘장담리사강신의(長潭里社講信儀)’를 짓고 장담리 사람들과 함께 봄과 가을에 강신의를 시행했다.⁴⁵⁷⁾

강신의는 서열대로 정해진 자리에 앉아서 엄격하게 예법을 따져 계월 중 잘못이 있는 사람은 꾸짖고, 이어서 장부를 작성하고 훈계한 후 음식을 먹는 등의 순서로 진행한다.⁴⁵⁸⁾ 음악은 강신의가 끝날 무렵에만 연주하는데, 술이 몇 순배 돌고나서 청년 4명이 금(琴)을 연주하며 현가(絃歌)를 부른다. 봄이면 『시경』 「소아(小雅)」 중 <벌목(伐木)>을 노래하고, 가을이면 『시경』 「당풍(唐風)」 중 <실솔(蟋蟀)>을 노래한다. 또는 강신의를 위한 별도의 악장을 만들어 쓰기도 한다. 현가를 즐긴 뒤 오후에 강신의를 파했다.⁴⁵⁹⁾

강신의의 구성을 정리하면 다음 [표 57]과 같다.

456) 『省齋集』, 卷45, 41, 「柯下散筆」, 「柳氏家典【未卒】」, “鄉射禮者, 因飲酒之禮, 講習射事, 以觀德行也, 時一行之亦善。”

457) 『省齋集』, 附錄, 卷1, 60, 「年譜」, “辛卯【先生六十歲】春, 著「長潭里社講信儀」。與里人春秋講信。又舉民社祭。別有考定儀節。四月, 行鄉飲酒禮于溪壇。精舍前臨溪築壇, 春秋講習。會者每至百餘人。就舊定笏記, 益加潤色。又著飲禮約束。”

458) 강신의의 절차는 ‘제천장담리입계약속(堤川長潭里立契約束)’ 뒤에 부록으로 실려 있다. 『省齋集』, 卷46, 53-55, 「柯下散筆」, 「堤川長潭里立契約束...附 講信儀」 참조.

459) 같은 곳, “執事者二人進饋于尊長及諸位前, 子弟侍從者, 退食于他所, 下契叙坐食于庭中。酒數行, 少者四人齊進坐楹外, 並聲歌詩, 鼓琴以爲節。春歌「小雅」<伐木>篇, 秋歌「唐風」<蟋蟀>篇。或別製樂章用之。向晚盡歡乃罷。”

[표 57] 강신의(講信儀)의 구성

절차		내용
전 (禮)	의식	서열대로 정해진 자리에 앉아서 엄격하게 예법을 따져 계원 중 잘못이 있는 사람은 꾸짖고 이어서 장부를 작성하고 훈계한 후 음식을 먹음
후 (樂)	현가 연주	봄 : 『시경』 「소아」 <벌목(伐木)> 가을 : 『시경』 「당풍」 <실솔(蟋蟀)>

향음주례의 경우와 마찬가지로, 유종교는 강신의의 음악에 『시경』의 시를 노랫말로 채택하여 썼다. 유종교가 그 악보는 남기지 않았지만, 이 역시 향음주례 음악 중 <간모>, <기욱>, <치의>, <호엽>, <청청자아>, <습상> 등의 예와 같이 유궁현가차조법 또는 시가(詩歌)의 율격을 써서 현가를 지었을 것이다.

<벌목>은 1장이 4언 12구이며 총 3장으로 된 시이고, <실솔>은 1장이 4언 8구이며 총 3장으로 된 시이다. 두 곡 다 4언 1구의 형태이기 때문에 유궁현가차조법에 따라 선율을 붙일 수 있고, 사언율시 또는 사언배율의 율격으로도 현가를 지을 수 있다.

강신의에서 연주하는 현가를 정리하면 다음 [표 58]과 같다.

[표 58] 강신의(講信儀)의 현가

곡명	노랫말	선율	비고
<벌목(伐木)>	『시경』 아(雅)	유궁현가차조법 또는 시가의 율격 중 사언배율	봄에 연주
<실솔(蟋蟀)>	『시경』 풍(風)	유궁현가차조법 또는 시가의 율격 중 사언율시	가을에 연주

강신의에서 음악의 역할은 향약 계원들의 화합을 도모하는 데에 있다. 의식의 전반부는 모두 유교적 질서를 바로잡는 의식으로 되어 있고, 강신의

순서 중 끝에 가서야 음악을 연주하기 때문에 강신익의 음악 연주는 뒤풀이적인 성격을 지닌다. 이렇게 의식 마지막 순서에 음악을 연주하는 것은 예악의 기능 중 악의 화합적 효과를 고려한 것이다. 따라서 유종교가 향촌의 레인 강신익에 현가를 적용한 것은 예악 구현을 통해 향촌 사회의 질서를 확립하고자 하는 데에 목적을 둔 것이라 하겠다.

3) 가정의례(家庭儀禮)

유종교는 말년에 『주자가례(朱子家禮)』⁴⁶⁰⁾를 기반으로 하여 고흥 유씨를 위한 가정의례(家庭儀禮)⁴⁶¹⁾를 정립하고자 했다. 유종교가 제정한 가정의례⁴⁶²⁾ 중 현가를 연주하는 대표적인 의례에는 대종회(大宗會)와 상수례(上壽禮)가 있다. 대종회는 후진교육을 위한 의례에 속하고⁴⁶³⁾, 상수례는 가정교육을 위한 의례에 속한다.

대종회(大宗會)는 「고흥유씨종법(高興柳氏宗法)」⁴⁶⁴⁾ ‘사친삼의(事親三儀)’에 수록되어 있다. 매년 가을과 겨울 사이에 하루를 정해 대종회(大宗會)를

460) 주자가 가정에서 일용하는 예절을 모아 엮은 책으로, 주자가 비교적 초년기에 지은 책이다. 주자는 “예는 근본과 문(文)이 있는데, 가정에서 시행되는 것 가운데 명분을 지키고 애경(哀敬)을 행함은 근본이며 관혼상제에 대한 의식 절차는 문식(文飾)이므로 근본과 문식을 동시에 이루기 위해 이 책을 지었다고 밝혔다.(수징난, 앞의 책 및 <한국민족문화대백과> 참조.) 조선 후기 사대부들은 『주자가례(朱子家禮)』를 예서(禮書) 연구와 편찬의 기준이자 지침으로 삼았다. 유종교 또한 중년부터 『주자가례』 연구에 몰입하였다.

461) 『성재집』에서 언급되는 『가례』는 대체적으로 주자가 지은 『주자가례』를 뜻하지만, 간혹 ‘가정에서의 의례’의 의미를 담은 경우도 있어 혼동이 되기도 한다. 따라서 본고에서는 용어 뜻의 혼란을 피하고자 ‘가정에서의 의례’라는 뜻으로 ‘가정의례’라는 용어를 쓰고자 한다.

462) 유종교의 가정의례와 관련한 기록은 『성재집』에 수록된 「유씨가전(柳氏家典)」(미완), 「고흥유씨종법(高興柳氏宗法)」, 「사친삼의(事親三儀)」 등과, 날본으로 된 『가중계사(家衆誡辭)』, 『여손훈사(女孫訓辭)』, 『낙은성재양선생계가훈사서(洛隱省齋兩先生戒家訓辭序)』 등이 있다.

463) 강회(講會)도 있으나 이는 서사의례와 다를 바 없다. 서사의 생도 대부분이 고흥 유씨 씨족이기 때문이다.

464) 「고흥유씨종법」은 제1조로서는 명보(明譜), 제2조에는 봉선(奉先), 제3조에는 친목(親睦), 제4조에는 강학(講學) 등을 규약하였다. 고흥 유씨의 종법의 내용은 제사와 자녀의 교육적 그리고 혈연 질서의 수립과 유지에 대한 내용이다. 피정만, 앞의 책, 2010.

개최하였는데, 종친의 질서를 다지는 의식들을 다 마친 후에 술을 마시고 나서 음악을 연주했다. 술이 나오고 세 순배나 다섯 순배가 돌면, 젊은이 네 사람에게 명하여 기둥 사이로 나와 나란히 앉아 시를 노래하게 하고 금(琴)을 연주하여 절주를 맞춘다. 시는 「소아(小雅)」 <상제(常棣)>, <벌목(伐木)>과 「대아(大雅)」 <행위(行葦)> 등을 쓴다.⁴⁶⁵⁾

대종회에서든 역시 향촌의례 중 강신의에서처럼 술잔이 돌고 나서 마지막에 뒤풀이적인 성격으로 현가가 연주되고 있다. 또한 『시경』을 노랫말로 한 현가를 지어 부르고 있다. 따라서 가정의례인 대종회 역시 서사의례나 향촌의례처럼 구성원의 상하 위계를 바로 잡는 한편 화합을 도모하는 데에 목적을 두고 있다.

대종회의 구성을 정리하면 다음 [표 59]와 같다.

[표 59] 대종회(大宗會)의 구성

절차		내용
전 (禮)	의식	종친의 질서를 다지는 의식들을 다 마친 후에 술을 마심
후 (樂)	현가 연주	술이 세 순배나 다섯 순배가 돌면, 젊은이 네 사람에게 명하여 기둥 사이로 나오게 하여 나란히 앉아 금(琴)을 연주하며 현가를 노래함

상수례(上壽禮)는 「유씨가전(柳氏家典)」⁴⁶⁶⁾ ‘사친(事親)’ 제3에 수록되어 있다.⁴⁶⁷⁾ 유증교는 『주자가례』에서 사마씨(司馬氏)가 절기의 차서와 정해진

465) 『省齋集』, 卷45, 43-44, 「柯下散筆」, ‘高興柳氏宗法’, “每歲秋冬之交, 定一日, 作大宗會于墳菴或別所。...事訖酒進, 三行或五行, 命少者四人進楹間, 並坐歌詩, 節之以琴鼓。詩用<常棣>、<伐木>、<行葦>等篇, 惟尊長所命。既盡歡, 門長起, 在位者皆起齊揖, 乃罷。”

466) 「유씨가전」은 유씨들이 지켜야 할 덕목으로 제1조로 정윤리(正倫理), 제2조 봉선(奉先), 제3조 사친(事親), 제4조 어가(御家), 제5조 거향(居鄉)의 5개항으로 제시하였는데, 그 내용은 문중의 제사, 친족의 질서와 행사, 길흉사 협조, 자녀 교육 등에 대한 여러 문제를 규약하였다. 피정만, 앞의 책.

467) 「유씨가전」은 「현가례범」과 같은 시기에 집필되었다.(1887년, 고종 24년, 유증교

때가 아닌 집안 잔치에서 가장(家長)에게 축수를 올렸던 의식을 기록한 것을 본받아, 집안의 어른께 축수를 올리는 의식인 상수례의 절차를 정리했다. 그리고 고흥 유씨 집안에서는 설, 동지, 사계절의 첫 달 초하룻날과 집안 경사가 있는 날에는 모두 상수례를 행하도록 했다.⁴⁶⁸⁾

대종회의 전반에서는 집안의 어른께 축수를 올리는 의식을 진행하고, 후반에서 현가를 연주한다. 대종회의 구성은 다음 [표 60]과 같다.

[표 60] 상수례(上壽禮)의 구성

절차		내용
전 (禮)	의식	집안의 어른께 축수를 올리는 의식
후 (樂)	현가 연주	술잔이 한두 번 돈 뒤에 젊은 남자 두 사람이 당(堂)의 남쪽 끝에서 북쪽을 바라보고 시를 노래하며 금(琴)을 타서 절주를 맞춤

대종회와 마찬가지로 상수례 또한 마지막 순서에서 음악을 연주한다. 술잔이 한두 번 돈 뒤에 젊은 남자 두 사람이 당(堂)의 남쪽 끝에서 북쪽을 바라보고 시를 노래하며 금(琴)을 타서 절주를 맞추고, 간가(間歌) 혹은 합가(合歌)로 이남(二南) 즉, 「주남(周南)」과 「소남(召南)」의 시 여러 편과 「빈풍(邠風)」의 <칠월(七月)>, 「정풍(鄭風)」의 <여왈계명(女曰鷄鳴)>을 노래한다.⁴⁶⁹⁾ 노래를 즐긴 후에는 연장자의 명에 따라 마친다.⁴⁷⁰⁾

나이 56세)

468) 『省齋集』, 卷45, 26, 「柯下散筆」, 「柳氏家典【未卒】」, “上壽之禮。古人於其所尊, 有稱觥祝壽之例, 『家禮』著司馬氏節序及非時家宴上壽家長之儀。今擬於正至四孟月朔及有家慶, 皆行上壽禮。”

469) 『성재집』, 권46, 3-4, 「가하산필」, 「사친삼의(事親三儀)」에는 이때 연주하는 노래를 보다 자세히 수록하였다. 이에 따르면 『시경』의 「소아」 <상채(常棣)>와 「대아」 <행위(行葦)>, <기취(既醉)>, 「주남(周南)」 <관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)>와, 「소남(召南)」 <작소(鵲巢)>, <채번(采芣)>, <채빈(采蘋)>, 「빈풍(邠風)」 <칠월(七月)>과 「정풍(鄭風)」 <여왈계명(女曰雞鳴)> 등을 연주한다.

470) 『省齋集』, 卷45, 26, 「柯下散筆」, 「柳氏家典【未卒】」, “男少者二人, 就堂南端, 北

여기서 주목해야 할 부분은 『시경』의 시를 부를 때 금을 연주하며 간가 또는 합가로 부른다는 점이다. 이런 연주 방식은 향음주례의 연주 방식을 따른 것으로서, 유중교가 가정의례의 음악연주 절차를 향음주례에 버금가도록 의례화하고자 했음을 알 수 있다.

또한 유중교는 이때 노래하는 시들에 대해 “모든 시들은 악장(樂章)에 넣기 적합한 것들이니, 따로 초록하여 한 권의 책을 만들고 우리말로 번역하고 해설을 붙여 부녀로 하여금 틈틈이 살펴보아 대의를 대략 깨닫게 하며, 노래할 때에도 또한 우리말[諺語]로 읊조리게 한다.”⁴⁷¹⁾고 했다.

유중교는 이러한 현가의 악보를 남기지 않았지만, 향음주례 및 강신의의 예와 마찬가지로 상수례의 노래 역시 유중교의 방식대로 현가를 지어 불렀을 것으로 유추할 수 있다. 「유씨가전(柳氏家典)」이 「현가궤범」과 동일한 시기에 집필되었다는 점을 고려해보면 시가의 율격을 사용하여 현가를 지었을 개연성이 더욱 크다.

특징적인 부분은 『시경』의 한시를 그대로 부르지 않고, 우리말로 번역하여 노래하도록 했다는 점이다. 가정의례 중 대종회는 남자들만 참여하는 의례이기 때문에 『시경』의 시를 한시 그대로 노래했다. 반면 상수례에는 집안의 부녀들도 참여하므로 이들을 위해 이해하기 쉬운 우리말로 번역한 현가를 부르게 한 것으로 보인다. 따라서 상수례의 현가는 우리말로 된 현가, 즉 동요(東謠)에 속하며 동요의 율격을 적용하여 그 선율을 지어 불렀을 것이다.⁴⁷²⁾

이렇게 본래 한문으로 된 노랫말을 우리말로 번역하여 노래하게 했다는 점에서 유중교가 현가의 교육 및 교화의 기능에 집중했음을 알 수 있다. 유중교가 상수례의 현가 노랫말로 채택한 『시경』의 각 시 내용을 살펴보아도

面歌詩，鼓琴以爲節，或間歌或合歌，歌二南諸篇及「邠」〈七月〉，「鄭」〈女曰雞鳴〉之類。… 惟尊長所命，盡歡乃罷。”

471) 같은 곳, “【諸詩合入樂章者，別抄爲一卷，譯以諺書，附以解說，令婦女乘間省閱，晷曉大意，歌時亦用諺語諷誦之】”

472) 「주남(周南)」〈관저(關雎)〉, 〈갈담(葛覃)〉, 〈권이(卷耳)〉와 「소남(召南)」〈작소(鵲巢)〉, 〈채번(采芣)〉, 〈채빈(采蘋)〉은 한시 노랫말로 된 악보가 「현가궤범」에 수록되어 있다. 이것은 『의례경전통해』를 전사한 것인데, 상수례에서는 우리말로 번역한 노랫말을 부르게 했으므로 그 선율 또한 동요의 율격을 써서 새로 지었을 것으로 사료된다.

이러한 성격이 드러난다.

『시경』의 「소아」 <상채(常棣)>는 형제간의 우애를 즐기는 노래이다. 「대아」 <행위(行葦)>는 제사가 끝나고 부형(父兄)에게 잔치를 베푸는 시이고, <기취(既醉)>는 부형이 ‘행위(行葦)’에 답하는 시이다. 「주남(周南)」 <관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)>와, 「소남(召南)」 <작소(鵲巢)>, <채번(采芣)>, <채빈(采蘋)> 등은 부녀자에게 통용되는 노래이다. 「빈풍(邠風)」 <칠월(七月)>은 직무를 잊지 않는다는 뜻이고, 「정풍(鄭風)」 <여왈계명(女曰雞鳴)>은 부부가 서로 경계하는 뜻이다.⁴⁷³⁾ 이렇듯 유중교는 교육 목적 및 성격에 따라 『시경』에서 관련된 의미를 지닌 시를 채택해 썼다.

이외에도 유중교는 한글 노랫말인 <여손훈사>를 지었는데, 이는 장손녀가 시집을 가서 여자로서 행하여야 할 행실이나 마음가짐 등에 대한 구체적인 내용을 적은 것이다.⁴⁷⁴⁾ 노랫말은 1장이 4구이며 각 구의 글자 수는 5~7언으로 불규칙하고, 총 186구로 된 현가이다. 이 노래를 부를 당사자가 집안의 여자아이이기 때문에 우리말로 노랫말을 지은 것이며, 이 역시 교육에 목적을 둔 현가라 할 수 있다. 선율은 상수례의 현가와 마찬가지로 동요(東謠)의 율격을 적용하여 만들었을 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 유중교는 가정의례에 쓰는 현가의 노랫말로 『시경』 풍(風)·아(雅)의 시 여러 편과 자신이 지은 글을 사용했다. 이때 교육의 대상이 여성이거나 어린아이인 경우에는 한시를 우리말로 번역하거나 우리말로 노랫말을 새로 써서 현가를 지음으로써 교육의 효용성을 높이고자 했다. 그리고 현가의 선율은 유중교가 새로 만든 시가의 율격을 적용하여

473) 『省齋集』, 卷46, 3-4, 「柯下散筆」, 「事親三儀」, “歌<常棣>、【燕兄弟之樂歌】<行葦>、【祭畢而燕父兄之詩。若廟事後行禮則用此】<既醉>、【父兄所以答行葦】及「周南」<關雎>、<葛覃>、<卷耳>、【召南】<鵲巢>、<采芣>、<采蘋>、【閨門通用之樂歌】及「邠」<七月>、【取不忘職事】「鄭」<女曰雞鳴>【取夫婦相警】等篇。”

474) 피정만에 의하면 유중교는 1887년 56세에 「여손훈사」를 가사형식으로 지었으며, 여성이 가정에서 지켜야 할 일상생활을 적은 것이다. 유중교의 손녀는 큰아들 유의석(柳毅錫)의 딸로 당시 6세였다. 그녀는 4세에 화서 이항로의 현손(玄孫) 이달화(李達和)에게 출가 혼약을 맺었는데, 이는 유중교가 그의 스승인 이항로의 봉제사(奉祭祀)를 자신의 후손이 맡는 것이 좋겠다고 생각했기 때문이라고 한다. 유의석의 필사본이 전한다. 피정만, 「유중교의 교육사상」, 『교육연구』 제13집(강원대학교 교육연구소, 2002), 31-56쪽.

만들었을 것으로 보인다.

유중교가 가정의례에 도입한 음악을 정리하면 다음 [표 61]과 같다.

[표 61] 가정의례(家庭儀禮)의 현가

의례명	곡명	노랫말	선율	비고
대종회	<상제(常棣)>, <벌목(伐木)>, <행위(行葦)>	『시경』 아(雅)	시가(詩歌)의 율격	
상수례	<상제(常棣)>, <행위(行葦)>, <기취(既醉)>.	『시경』 풍(風)·아(雅) 우리말 번역	시가(詩歌)의 율격 중 동요(東謠)	간가(間歌) 혹은 합가(合歌)로 부름
	<관저(關雎)>, <갈담(葛覃)>, <권이(卷耳)>, <작소(鵲巢)>, <채번(采芣)>, <채빈(采蘋)>			
	<칠월(七月)>, <여왈계명(女曰鷄鳴)>			
-	<여손훈사>	우리말, 유중교 지음	시가(詩歌)의 율격 중 동요(東謠)	손녀 교육용

이와 같이 유중교는 가정의례에 현가를 써서 종친들의 화합을 도모하는 한편, 교육 및 교화의 목적을 달성하고자 했다.

4) 수양(修養) 및 교유(交遊)

유중교는 의례 외에도 수양(修養)과 교유(交遊)의 목적에서 현가를 연주했다. 공자는 수양과 학문의 세 가지 단계를 『논어』에서 “시(詩)⁴⁷⁵⁾로써 일어나고, 예(禮)로써 확립하고, 악(樂)으로써 완성한다.”(興於詩, 立於禮, 成

475) 『시경(詩經)』을 뜻한다.

於樂.)라고 설명했다. 그 의미를 풀면 “시로써 뜻을 일으키고, 예로써 뜻을 세우며, 악으로써 인격을 완성한다.”는 뜻이다. 즉, 수양을 통한 인격의 도야는 시·예·악을 통해 완성된다.

유중교의 현가 실천 과정을 보면 공자가 말한 “興於詩, 立於禮, 成於樂.”에 정확하게 부합한다. 유중교는 시, 즉 『시경』의 텍스트를 주요 노랫말로 삼았고, 이를 의례에 적용하여 자신의 문파에서 시행했으며, 또한 성리학적 이념을 바탕으로 음악을 만들어 의례를 정립했다. 이런 관점에서 보면 유중교의 현가 실천은 곧 공자가 말한 수양과 학문의 세 가지 단계를 모두 충족하여 완성에 이른 것이다.

또한 유중교는 시·예·악을 개인적 차원에서도 실행했다. 특별한 의례 절차에 맞추지 않더라도, 홀로 또는 여럿이서 현가를 연주함으로써 인격의 도야를 도모한 것이다.

유중교는 주자의 금률설에 따라 스승 이항로의 금(琴)을 개조하여 만든 청화금으로 한가한 날이면 서사에서 여러 문인들과 함께 주자의 개원악보를 참고하여 풍·아 12편을 연주했다.⁴⁷⁶⁾ 그는 현가를 연주한 감회를 “옛사람들의 성률이 가까이 하기 쉽지 않지만, 마음을 즐겁게 하고 정신력을 기르기에 충분하다는 것을 진실로 알게 되었다.”⁴⁷⁷⁾고 표현했다. 예법을 상징하는 옛 음악을 현가로 연주함으로써 성정을 바르게 하고자 한 것이다.

그리고 공자와 주자를 비롯한 옛 현인들이 자신이 소장한 금에 금명(琴銘)을 새겨서 그 의미를 되새기고 자기수양의 양성(養性)의 징표로 삼았듯이 유중교 또한 자신이 만든 자양금에 주자의 금명을 새겨 넣었다. 아울러 <자양금조후사> 13편을 지어 1년 열두 달의 매 초하루와 중앙절에 각각 짝 지은 곡을 자양금을 타면서 노래했다.⁴⁷⁸⁾

476) 『省齋集』, 卷37, 22b-23a, 「柯下散筆」, 「靑華琴跋」, “我先師李先生未嘗學琴。然坐側常置琴一張, 蓋亦有深趣也。先生歿八年, 重教私於其胤子黃溪公, 得遺琴以來, 故弊不堪用, 用朱子「琴說」, 更張絃徽, 命曰「靑華琴」。暇日與同社諸子, 按「開元譜」, 彈<儀禮十二樂章>...” 원문에서 「개원보」는 주자 『의례경전통해』에 실려 있는 당 개원 연간의 향음주례에 연주되었던 음악의 악보를 말하고, <의례12악장>이란 풍·아 12편을 뜻한다.

477) 같은 곳, “...固知於古人聲律, 未易相近, 然亦足以樂性情而養神氣也。...”

478) <자양금조후사>에 대해서는 본고 제3장 제1절 제3항 “유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)의 제시” 참조.

스스로 지은 <자양금조후사>에 대해 유중교는 “참으로 가사가 평범하고 소리가 절그러워 격식에 들어맞지 않다고 생각하지만, 한가로이 집에 있으면서 아무 일 없는 동안에는 혼자서 즐길 수 있으며, 또 하늘을 우러러보고 땅을 굽어 살피거나, 옛날을 그리워하고 지금을 슬퍼하니, 시대에 마주하여 자신을 단속하려는 뜻에 아마 조그마한 도움이 없지는 않을 것이다.”⁴⁷⁹⁾라 했다. 이 글에서 유교적 질서가 무너진 당시의 세태를 슬퍼하며 현인들이 살던 옛 시대를 그리워하고, 자양금 연주를 통해 시대적 혼란 속에서 자신을 가다듬고 뜻을 바로 세우려한 유중교의 마음이 읽힌다.

이렇듯 유중교는 자신의 성정을 가다듬기 위해 현가를 연주하기도 했다. 이는 곧, 수양을 위한 현가의 실천이라 할 수 있다.⁴⁸⁰⁾

한편, 유중교는 현가를 통해 교유(交遊)를 도모하기도 했다. 유중교에게 교유란, 자파 문인들과의 사귀를 깊게 하여 결속력을 다지는 데에 목적을 둔 것이라 할 수 있다.⁴⁸¹⁾ 즉, 교유를 통해 화서학파의 학맥을 견고히 다진 것이다.⁴⁸²⁾

교유를 위해 연주된 현가로는 <고산가>와 <옥계조>를 들 수 있다. <고산가>는 율곡 이이의 시조를 노래한 것이고, <옥계조>는 유중교 자신이 지은 현가이니, 이 두 곡을 자파(自派)의 문인들과 함께 연주하며 교유한 것이다.⁴⁸³⁾ 이는 곧 자파의 학맥을 재확인하고, 조선 도통의 계승을 표방하는

479) 『省齋集』, 卷1, 1, 「詞」, ‘紫陽琴調候詞’, “固知辭凡聲澁, 無足入格, 然燕居無事, 有以自適, 其於仰觀俯察, 感古傷今, 對時檢身之意, 或不無少助云。”

480) 엄연석에 따르면 “유중교의 경학사상 체계는 『소학』 및 『사서』와 『육경』으로 대표되는 선진 유가 경전에 근거한다. 이들 경전으로부터 유중교는 하늘이 인간에게 부여해 준 성(性)으로서 인의예지(仁義禮智)와 같은 도덕적 근본이념에 대해서 여러 주석을 하고 있으나, 이들 이념을 어떻게 실천하는가의 문제와 관련하여 수양의 토대와 방법론적 측면에 관심을 보다 집중하였다.”(엄연석, 앞의 논문, 96-97쪽.) 이러한 관점에서 보면 유중교의 현가 연주는 수양의 방법론 중 하나라 할 수 있다.

481) 멀리는 기호학파의 학맥인 전재 임헌회 등과도 교유하였다. 이는 기호학맥을 잇고 있음을 표방하기 위한 것으로 이해된다.

482) 유중교는 사우(師友) 및 문인들과 함께 명승지와 도학과 관련된 상징적 장소를 두루 찾아다녔는데, 이를 유력(遊歷)이라 한다. 화서학파는 유력을 하며 다양한 장소에 그곳을 기리는 시를 많이 지었는데, 이런 활동을 통해 도학의 의지정신을 다지고 자파의 도통을 확고히 하고자 한 것이다. 이러한 점에서 유중교의 현가 실천과 유력은 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

483) 『연와수견록(淵窩隨見錄)』에 <옥계조>의 노랫말과 함께 실제로 연주했음을 시사

것이기도 했다. 이를 통해 유중교는 화서학파의 결속력을 다졌다.

유중교가 수양 및 교유를 위해 연주했던 현가를 정리하면 다음 [표 62]와 같다.

[표 62] 수양 및 교유를 위한 현가

곡명	노랫말	선율	비고
풍·아 12편	『시경』	주자, 『의례경전통해』	서사에서 연주
<자양금조후사> 13편	유중교 지음	세종조 제사아악	서사에서 연주
<고산가>	이이 지음	시가(詩歌)의 율격 중 동요(東謠)	
<옥계조>	유중교 지음	시가(詩歌)의 율격 중 동요(東謠)	

이상으로 유중교가 현가를 실천한 양상에 대해 살펴보았다. 유중교는 『의례경전통해』와 『주자가례』를 기반으로 하여 서사의례, 향촌의례, 가정의례 등을 새로 정립했다. 그리고 풍·아 12편뿐 아니라, 『시경』의 여러 시들을 각 의례의 목적에 맞게 채택하고 자신이 만든 유궁현가차조법과 시가의 율격을 적용해 현가를 지어 예악을 모두 갖춘 의례를 완성했다. 또한 현가의 노랫말은 의례를 통한 교육 대상이 부녀자 및 어린아이일 경우에는 우리말로 노랫말을 지음으로써 교육의 효용성을 높이하고자 했다. 아울러 자신의 수양과 자파 결속을 위한 교유의 수단으로서 현가를 연주하기도 했다.

이러한 유중교의 현가 실천은 예악 사상의 구현을 통해 세속을 교화하고 유교적 사회의 질서를 바로잡는 한편 구성원을 화합하고 결속하고자 하는 데에 목적을 둔 것이다.

하는 글이 수록되어 있다. 이에 대해서는 본고 제3장 제2절 제5항 “동요(東謠)의 율격” 중 “(2) <옥계조(玉溪操)>” 참조.

2. 현가 실천의 의미

본 절에서는 앞서 고찰한 내용들을 토대로 유종교가 현가를 실천하고자 한 목적과 의미는 무엇인지에 대해 논하고자 한다.

1) 예악(禮樂) 구현을 통한 유교사회 회복

유종교는 “성인의 문하에서 사람을 가르치고 도를 배울 때 그 도구가 바로 현가”⁴⁸⁴⁾라고 하였다. 이에 따르면 그가 현가를 실천한 일차적인 목적은 사람을 가르치고 스스로 도를 배우는 데에 있다. 즉, ‘교육’과 ‘수양’에 목적을 둔 것이다. ‘가르치고 배운다’는 의미는 유종교가 평생 꾸준히 실행했던 ‘강학(講學)’의 의미와도 통한다. 유종교가 강학에 현가를 도입하여 의례화한 것도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.⁴⁸⁵⁾

그가 현가의 악기로 ‘금(琴)’을 선택한 것은 공자의 학풍을 계승한 것이다. 공자는 평소 현가를 즐겨 연주했고, 이는 공자의 행적과 가르침을 일대기 형식으로 표현한 그림인 《공자성적도(孔子聖蹟圖)》중 <학금사양(學琴師襄)>⁴⁸⁶⁾([도판 24])⁴⁸⁷⁾이나 <행단현가도(杏壇絃歌圖)>⁴⁸⁸⁾에 잘 나타나있다. 중국 고금 중 중니식(仲尼式), 부자식(夫子式) 금이 공자금(孔子琴) 즉, 공자의 금 양식을 뜻한다는 것에서도 알 수 있듯, 공자는 현가 연주에 금을 썼다.

484) 『省齋集』, 卷37, 43, 「柯下散筆」, ‘絃歌軌範序’, “聖門教人學道, 其具則絃歌是也。”

485) 신성희는 유종교가 강학에서 송독과 노래를 활용함으로써 교육 내용을 암송하여 익히는 데에 도움이 되고자 한 것이라고 보았다. 강학에서 노래를 통한 암송의 효용과 교육적 효과에 대해서는 신성희, “예악을 통한 강학활동 사례 연구: 『성재집』을 중심으로”, 한국교원대학교 대학원 석사학위논문, 2010; _____, “유종교의 강학 활동에 나타난 樂의 의미”, 『교육사학연구』 제21권 1호, 교육사학회, 2011, 97-122쪽 참조.

486) <학금사양>은 공자가 사양자에게 금(琴)을 배우는 모습을 그린 것이다.

487) 1742년, 종이에 연한 색, 33×54cm, 성균관대학교박물관 소장. 영조가 사도세자와 정조의 교육용으로 그리게 한 것이다.

488) 공자의 생전 일화 중 ‘행단예악’(杏壇禮樂)을 표현한 그림으로, 살구(또는 은행) 나무 단상에서 예악을 설편하는 모습을 담고 있다.

[도판 24] 《공자성적도》 중 <학금사양>



행동의 절도와 형식의 문제를 규정하는 예학(禮學)은 도학사상에서 중심

489) 본고 제1장 제4절 제2항 참조.

축의 하나를 이루고 있으며, ‘예(禮)’의 정신은 유교문화에서 특히 중시되고 강조되어 왔다.⁴⁹⁰⁾ 이러한 맥락에서 유종교 또한 의례를 중시하였고 이에 서사의례와 향촌의례, 가정의례 등을 정립하였으며, 의례에 현가를 도입함으로써 예악의 조화를 이룬 의례를 완성하였다.

유종교는 예와 악에 대해 “예악(禮樂)은 모두 몸으로 가르치는 것인데, 예(禮)로 의칙(儀則)을 바르게 하고 악(樂)으로 신기(神氣)를 조화롭게 한다. 이것이 선비를 양성하는 큰 법전이다.”라고 하였고, 또한 “악은 화합하고 통함을 주로 하고 예는 위엄과 정숙을 주로 한다.”고 했다.⁴⁹¹⁾

이러한 견지에서 유종교는 예악을 직접 실천하여 예(禮), 즉 의례를 통해 유교적 질서를 잡고 악(樂), 즉 현가를 통해 화합을 도모하려 한 것이다. 따라서 유종교의 현가 실천은 예악을 구현함으로써 유교적 질서를 확립하여 무너져가는 유교 사회를 회복하고자 하는 데에 뜻을 둔 것이라 하겠다.

2) 주자학(朱子學)의 자주적 계승

주지하다시피 유종교는 조선 도통(道統)의 정통성을 표방하며, 공자-주자-율곡-우암으로 이어지는 도맥(道脈)을 중시했다. 현가의 노랫말로 『시경』의 시와 북송의 오군자(五君子)⁴⁹²⁾ 및 주자가 쓴 글, 그리고 율곡과 자신이 쓴 글을 사용했다는 점⁴⁹³⁾에서도 유종교 자신이 주자학의 정통을 계승하고

490) “공자에게 ‘仁’이 무엇인지 질문했을 때 공자는 이에 대해 “자기를 극복하고 예법으로 돌아가는 것이다.”(克己復禮)라 하여, 자기의 욕망을 절제하고 예법에 맞게 행동하는 것이 仁을 하는 것이라 밝혔다. 곧 유교이념의 핵심 개념인 ‘仁’의 정신도 ‘禮’에 의해 성격이 규정되고 있는 사실을 확인할 수 있다.” 금장태(1999), 앞의 책, 119쪽.

491) 『省齋集』, 卷27, 1, 「講說雜稿」, ‘六經總說’, “禮樂皆以身教者也, 而禮以正儀則, 樂以和神氣。此造士之大典也。...樂主和暢, 禮主嚴肅。”

492) 북송의 오군자(五君子)는 정주학(程朱學) 즉, 성리학을 창도하고 전개한 5명의 현인들을 말한다. 즉, 주돈이(周敦頤)·장재(張載)·소옹(邵雍)·정호(程顥)·정이(程頤) 등이다.

493) 유종교는 이이의 <고산가>와 자신이 쓴 <옥계조>를 우리말 현가로 지었다. 이상원은 “율곡을 계승한 조선후기 서인 계열의 문인들은 율곡을 주자에, <고산구곡가>를 <무이구곡가>에 대응시킴으로써 율곡의 <고산구곡가>에 절대적 가치를 부여”했고, “이에 따라 새로운 구곡가의 창작은 율곡의 경우처럼 도통(道統) 또는 도

있음을 내세우고자 한 의도가 드러난다. 이에 유종교의 악론은 전반적으로 체제유지적이고 보수적인 성격을 띠며, 유종교에게 있어 고악(古樂)은 주자 악론에 의한 음악이었다.

그러나 유종교의 음악 실연은 주자의 악론을 오랫동안 연구하고 고민한 끝에 나온 것이다. 그 결과물인 유종교의 현가와 그 실천 양상을 살펴보면 자주적이고 독창적인 면모를 발견할 수 있다.

유종교는 주자의 악률론을 기반으로 하되 이를 창의적으로 재해석하여 자신만의 새로운 법칙을 만들거나 변용하여 실제 음악에 적용했다. 이에 한문 노랫말과 우리말 노랫말로 된 두 가지 형태의 현가를 만들고, 목적과 쓰임에 따라 현가를 골라서 연주했다. 자양금 또한 주자의 금률설을 바탕으로 만들었지만, 동제(東制)를 적용하면서 새로운 악기가 되었다.⁴⁹⁴⁾

의례에 있어서는 주자의 『의례경전통해』를 기반으로 하되, 당시의 형편에 맞춰 변용했다. 특히 의례의 음악으로 주자가 고정한 풍·아 12편뿐 아니라 자신이 새로 지은 현가를 사용했다. 『시경』의 시와 자신이 지은 글에 새로운 시가의 울격을 적용하여 만든 현가를 의례악으로 사용한 것이다. 이렇듯 유종교는 주자의 의례를 재해석하고 새롭게 지은 현가를 의례악으로 사용함으로써 동제적 의례를 정립하였다.

따라서 유종교의 현가 실천은 조선 땅에서 주자학을 자주적으로 계승한 하나의 예라 할 수 있다.

3) 조선중화주의(朝鮮中華主義)의 표방

유종교는 갑신년(1884, 고종21)에 서사의 강규(講規)를 다시 고친 뒤 여러 동학들에게 고한 글에서 “유문(儒門)의 사업(事業)은 중화를 높이고 이적을 물리치며, 옛 성인을 지키고 간사한 자를 내쫓는 일이 가장 중요하다.”⁴⁹⁵⁾고

맥(道脈)을 잇는 것으로 이해”했다. 그는 또한 유종교가 <고산구곡가> 수용을 통해 자파 문인들의 결속을 강화하고, 새로운 구곡가인 <옥계조>의 창작함으로써 화서 학파의 적통이 자신임을 주장한 것으로 보았다. 이상원, 앞의 논문, 107-142쪽.
494) 당시 조선에는 지더(zither)류의 현악기로 거문고, 가야금, 그리고 중국 고금(絃)현금이 있었지만, 자양금은 이 세 악기와 같으면서도 다르다.

했다. 병인양요(1866)와 신미양요(1871), 강화도조약(1876)과 갑신변복령(1884)을 겪으면서 오랑캐에 의해 풍속이 어지럽혀짐을 우려하며, 위정척사(衛正斥邪)를 주창한 것이다.

이에 따르면 위정(衛正)은 중화를 높이고 옛 성인을 지키는 것이다. 명나라가 멸망한 시점에서 유증교에게 있어 ‘중화(中華)’란, 곧 ‘유교적 질서 체계를 갖춘 조선’이었다. 따라서 중화를 높인다는 것은 조선의 유교 질서를 지키는 것이었다. 또한 옛 성인을 지킨다는 것은 유학의 선현들의 가르침을 지킨다는 것이다. 이런 관점에서 음악을 수단으로 한 ‘위정’은, 유학의 성현들이 세운 악론을 바탕으로 하여 지은 음악을 통해 예악을 구현함으로써 유교적 질서를 확립하는 것이라 할 수 있다.

유증교는 주자의 악론뿐 아니라 그것을 바탕으로 하여 자신이 새롭게 만든 악론과 음악을 모두 적용해 예악을 구현했다. 유증교가 자신이 새로 만든 개념과 법칙을 적용한 음악을 실현하는 데에 주저함이 없었던 것은, 그 근거를 주자의 악론에 두고 있었기 때문이다. 이에 주자의 것과 자신의 것 모두를 ‘정(正)’으로 정립하였다.

유증교가 음악의 실천 방법에 있어서 새롭게 만든 이론과 음악들을 살펴보면, 주자의 악론을 재해석하여 조선 고유의 특질들을 조화롭게 녹여낸 것이다. 즉, 유증교는 주자의 악론을 이상적인 음악의 기준으로 상정해 놓고 이를 동제(東制), 즉 조선식으로 변용하여 실제 음악에 적용한 것이다. 이것은 조선중화주의(朝鮮中華主義)의 발로(發露)로 볼 수 있다.

세종조 제사아악을 찬탄하는 글을 남긴 것이나, 세종조 제사아악을 서사 의례에 쓰는 현가의 선율로 사용한 것도 조선중화주의적 성격을 드러내는 부분이다. 『시경』을 우리말로 번역하거나 우리말로 된 여러 글을 현가의 노랫말로 쓴 것도 동일한 성격으로 이해할 수 있다. 또한 자양금은 “조선중화주의를 표방하며 이상사회에서 연주하는 음악을 실현하기 위해 금(琴)을 우리 식으로 소화”⁴⁹⁶⁾한 것이라고 할 수 있다.

495) 『省齋集』, 卷32, 11, 「講說雜稿」, ‘甲申重修講規後告同講諸子文’, “是以儒門事業, 莫大乎尊中華攘夷狄, 閑先聖放淫邪。”

496) 지두환은 송지원의 논문에 대한 논평에서 금을 대신하여 변용된 양상의 악기가

따라서 유중교에게 있어 주자학으로 대표되는 유교적 전통이 ‘중화(中華)’를 상징한다면, 유중교의 새로운 이론과 음악은 ‘소중화(小中華)’를 상징한다고 볼 수 있다.

유중교의 음악활동은 1884년 갑신변복령이 발표되었던 1884년을 기점으로 촉발되었다. 이 시기에 유중교는 서사의 강규를 중수하고 자양금도 만들기 시작했다. 「현가궤범」은 1887년에 완성했으나 자양금을 만들기 시작했던 1884년 무렵에 초고를 잡았을 것으로 보인다. 국가적 위기 상황에서 유중교가 현가 실천에 몰입한 것은 현가, 즉 예악의 실천이 곧 ‘위정(衛正)’하는 길이라고 여겼기 때문이다. 따라서 유중교가 현가를 실천한 궁극적인 목적은 성리학으로써 조선 말 국가가 처한 위기를 타파하고자 하는 데에 있으며, 이에 유중교의 현가 실천은 위정척사(衛正斥邪) 사상의 발현이라고도 할 수 있다.

있는지에 대해 질의하면서, “조선중화주의를 표방하며 이상사회에서 연주하는 음악을 실현하기 위해 금(琴)을 우리 식으로 소화”한 것이라는 표현을 썼는데, 지두환의 질문에 답한다면 그 예가 바로 자양금이라 할 수 있다. 지두환, “송지원, “조선中華主義의 음악적 실현과 淸 文物 수용의 의의”에 대한 논평”, 『국악원논문집』 제11집(국립국악원, 1999), 254쪽.

3. 소결

유중교는 『의례경전통해』와 『주자가례』를 기반으로 하여 서사의례, 향촌의례, 가정의례 등을 새로 정립했다. 그리고 풍·아 12편뿐 아니라, 『시경』의 여러 시들을 각 의례의 목적에 맞게 채택하고 자신이 만든 유궁현가차조법과 시가의 율격을 적용해 현가를 지어 의례악으로 사용함으로써 예와 악을 모두 갖춘 의례를 완성했다. 또한 의례를 통해 교육·교화하고자 하는 대상이 부녀자 및 어린아이일 경우에는 현가의 노랫말을 우리말로 지어서 교육의 효용성을 높이하고자 했다.

강학의례에서 현가 연주는 공자의 학풍을 잇고 서사의 문인들을 교육하는 데에 목적을 두고 있지만, 서사의 향음주례나 향촌의례, 가정의례에서의 현가 연주는 구성원을 교육하고 교화하며 화합을 도모하는 데에 목적을 두고 있다. 이는 예악(禮樂) 사상에 뿌리를 둔 것으로서, 유중교는 예악을 직접 실천하여 예(禮), 즉 의례를 통해 유교적 질서를 잡고 악(樂), 즉 현가를 통해 화합을 도모하고자 하였다. 따라서 유중교의 현가 실천은 예악 사상을 구현함으로써 세속을 교화하고 유교적 질서를 확립하여 무너져가는 유교 사회를 회복하고자 하는 데에 뜻을 둔 것이다.

아울러 자신의 수양(修養)과 자파 결속을 위한 교유의 수단으로서 현가를 연주하기도 했는데, 이는 공자의 “시(詩)로써 뜻을 일으키고, 예(禮)로써 뜻을 세우며, 음악[樂]으로써 인격을 완성한다.”(興於詩, 立於禮, 成於樂.)는 말을 모두 충족하여 실현한 것이라 할 수 있다. 즉, 개인적 차원에서의 현가 실천은 인격 도야를 위한 것이며, 의례적 차원에서의 현가 실천은 예악 사상의 구현을 통해 세속을 교화하고 유교적 사회의 질서를 바로잡고자 하는 데에 목적을 둔 것이다.

예악을 구현함에 있어서 유중교는 주자의 악론을 기반으로 하되 이를 재해석하여 자신만의 새로운 법칙을 만들거나 변용하여 실천했다. 특히 의례의 음악에는 주자가 고정한 풍·아뿐 아니라 『시경』의 시와 자신이 쓴 글 등에 자신이 새로 만든 방식으로 선율을 붙여 연주했고, 의례의 성격과 당시의 형편을 고려하여 의례악을 구성함으로써 동제(東制)적 의례를 정립하였다. 자양금 또한 주자의 금률설을 바탕으로 한 것이지만 동제를 적용하면

서 새로운 악기가 되었다. 이와 같은 유종교의 현가 실천은 조선 땅에서 주자학을 자주적으로 계승한 하나의 예라 할 수 있다.

유종교가 현가의 실천 방법에 있어서 새롭게 만든 이론과 음악들을 살펴보면, 주자의 악론을 재해석하여 조선 고유의 특질들을 조화롭게 녹여낸 것이다. 즉, 유종교는 주자의 악론을 이상적인 음악의 기준으로 상정해 놓고 이를 동제(東制), 즉 조선식으로 변용하여 실제 음악에 적용하였으며, 이것은 조선중화주의(朝鮮中華主義)의 발로(發露)라 할 수 있다. 명나라가 멸망한 시점에서 유종교에게 있어 ‘중화(中華)’란 곧 ‘유교적 질서 체계를 갖춘 조선’이었고, ‘위정(衛正)’이란 조선의 유교 질서를 지키는 것이었다. 이러한 까닭에 유종교는 국가적 위기 상황 속에서 현가 실천에 몰입하였고, 주자의 악론과 자신의 이론 모두를 ‘정(正)’으로 삼아 예악을 실천함으로써 유교 질서를 지키고자 한 것이다.

따라서 유종교가 현가를 실천한 궁극적 목적은 성리학적 이념을 실현함으로써 조선 말 국가가 처한 위기를 타파하고자 하는 데에 있다.⁴⁹⁷⁾ 이에 유종교의 현가 실천은 조선중화주의의 표방이자 위정척사사상의 발현이라 할 수 있다.

497) 이러한 유종교의 음악적 태도는 주자의 행적과 견줄 수 있다. 주자는 자신에게 가혹했던 남송의 정치 현실 속에서도 서원을 창설하고 강학을 함으로써 남송의 교육 문화를 주도하고자 했다. 특히 그는 초년부터 음악과 종률(鍾律)의 연구에 주의를 기울였고, 악학(樂學)을 설립하여 사대부들이 음악을 학습하길 바랐다. 또한 정강(靖康, 1126~1127) 이후 남쪽으로 옮겨온 이래 고악(古樂)과 고례(古禮)가 없어져서 ‘다시는 종률에 뜻을 삼은 자가 없다’는 점을 지적하고, 음률을 깊이 연구하여 채원정과 함께 『율려신서』를 지었다. 이는 북방 이민족에 의해 축소된 종원을 회복하고 남과 북을 통일하여 『율려신서』를 바탕으로 음을 심의하고 율을 조화시켜 예악을 부흥시키고자 함이었다. 유종교 또한 조선 말 외침(外侵)의 위험 속에서도 경학에 몰두하였고 강학을 중시했으며, 음률을 연구하여 「현가계범」을 집필하고 주자의 이론에 따른 고악(古樂)을 지향하며 예악을 구현하고자 했다. 이는 모두 중화를 높이고 이적을 물리치고자 하는 데에 뜻을 둔 것이다. 따라서 예악을 실현함으로써 국가적 위기를 극복하고자 한 유종교의 행위는 주자의 족적을 따른 것으로도 이해할 수 있다. (주자의 음악행위에 대해서는 수정난, 앞의 책, 380쪽 참고.)

VI. 결론

본고에서는 유중교가 남긴 「현가궤범」과 자양금, 그리고 관련 사료들을 면밀히 살펴 그의 음악에 대한 인식과 활동을 고찰함으로써 성재 유중교의 악론(樂論)과 실천 양상을 구명(究明)하고자 했다. 연구 결과를 정리하면 다음과 같다.

첫째, 유중교는 주자의 악률론을 수용하되, 이를 변용·발전시켜 자신만의 독창적인 악률론을 정립했다.

주자는 기존의 ‘宮·商·角·徵·羽’ 5성(五聲)에 중성(中聲)과 음의 고하(高下) 개념을 도입했는데, 유중교는 주자의 이 개념을 재해석하여 독자적인 5성 체계를 확립했다. 이에 따르면 7성 내에서 5성은 ‘宮·商·角·變徵·徵’의 5성, ‘商·角·變徵·徵·羽’의 5성, ‘角·變徵·徵·羽·變宮’의 5성 등 세 가지가 존재하고, 각 5성에서 가운데 성(聲)은 중성이 된다.

또한 주자의 기조필곡(起調畢曲)의 개념을 변용하여 한 곡의 기필(起畢)에는 통체(統體)의 중성인 ‘角’을 쓰고, 각 구(句) 또는 연(聯)의 기필(起畢)에는 ‘角’, ‘變徵’, ‘徵’를 각각 썼다.

유중교는 선궁(旋宮) 이론을 실제 음악에 적용하여 수월용률법(隨月用律法)에 따라 현가 12편을 지었다. 선궁 시 음역은 12율 4청성에 한정하지 않고 12율 11청성까지 사용하여 5성의 오상(五象) 질서를 완전히 지키고자 했으며, 이렇게 구성된 선율은 모두 동형진행의 구조를 지닌다.

둘째, 유중교는 옛것은 그대로 수용하고 거기에 자신이 새롭게 만든 노래를 덧붙이는 형태로 시악(詩樂)을 구성했다.

옛 시악은 악장(樂章)으로서, 풍(風)·아(雅) 12편과 세종조 제사아악, 그리고 유중교가 고안한 ‘유궁현가차조법(儒宮絃歌借調法)’에 의해 만들어진 현가를 포함한다. 유중교는 주자가 고정(考定)한 풍·아 12편을 가장 중시했으며, 근체시의 격률(格律)을 도입하여 세종조 제사아악을 분석하고 각 구의 음악적 구조가 대구와 대비를 이루는 것으로 풀이했다. 그리고 이를

바탕으로 서사에서 연주하는 현가(絃歌)를 지었다. 유중교의 해석법에 따라 연주된 세종조 제사아악의 선율은 실제 음악과 다르기 때문에 음악적 맥락에서는 명백한 오류이다. 그러나 역설적으로 유중교의 방식에 따라 세종조 제사아악 황종궁을 해석하면 시의 격률에 거의 들어맞는다. 이에 유중교의 해석법은 시의 격률을 음악에 도입한 독창적인 해석 방식이라고도 할 수 있다.

새로운 시악은 유중교가 자신이 만든 시가(詩歌)로서, 그는 새로운 ‘시가의 율격(律格)’을 만들어 한문 노랫말인 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 부(賦)와 한글 노랫말인 동요(東謠)에 적용했다. 유중교가 고안한 시가의 율격은 각 연 또는 구를 이루는 선율들이 서로 대칭 또는 대조를 이루도록 하는 기하학적 작곡법이다. 당대(當代)의 시영(詩詠) 또는 시창(詩唱) 방법을 기초로 하여 근체시의 격률법을 활용해 만들었으며, 모든 시가는 각 연마다 내구(內句)와 외구(外句)가 대우(對偶)를 이루는 구조로 되어 있고, 기(起)-승(承)-전(轉)-결(結)의 음악적 구조를 이룬다.

악장과 시가의 음악적 공통점은 구성음이 7성이고, 1자1음식(一字一音式)의 선율이며, 기조필곡(起調畢曲)의 원칙을 지켰다는 점이다. 단, 시가는 항상 ‘각성’(角聲)으로 음악을 시작하고 마치며, 청성의 사용에 제한을 두지 않고 선궁(旋宮)을 통해 만들어지는 12개 조(황종각조~응종각조)의 선율 구성에 필요한 정성과 청성, 즉 12울 11청성을 모두 쓴다. 아울러 악장은 선율 중 동음을 반복하는 부분이 없지만, 시가는 한시의 허자와 우리말 조사 및 형용사·동사의 어미부분에서 동음을 반복한다. 이렇듯 유중교의 시악은 전반적으로 악장, 즉 아악의 음악형식에 바탕을 두고 있으면서도 시가에는 유중교가 새롭게 만든 형식이 적용되었다.

셋째, 유중교의 금론(琴論)은 자양금(紫陽琴)을 통해 발현되었으며, 유중교는 현가(絃歌) 실연(實演)을 위해 직접 ‘자양금(紫陽琴)’을 제작했다. 그는 자양금의 재목으로 조종암 대통묘에서 취한 오동나무를 씌으로써 송명배청 정신과 조선 도통 계승의 의지를 표상했다. 또한 주자의 금론을 중시하면서도 조선의 제도를 가미하여 기존에 없던 새로운 악기를 만듦으로써 독창성과 자주성을 드러냈다. 자양금은 현의 수와 음높이, 구조 명칭, 휘의 배열

등은 주자의 금률설(琴律說)에 기반을 두고 있지만, 그 외형과 연주법에는 동제(東制), 즉 거문고와 가야금의 요소가 상당수 반영되었다.

유중교는 또한 자양금의 제작 과정에서 자체 제작한 율척(律尺)을 사용하였고, 자양금의 구조 및 규격, 조율법과 연주법 등을 「현가궤범」에 상세히 기록함으로써 후학에게 계승하고자 했다. 즉, 현가 실천을 위한 조선 금(琴)의 모본(模本)으로서 자양금을 제작하고 연주한 것이다. 따라서 자양금은 주자 금률설의 한국적 수용과 실천의 면모를 보여주는 악기라 할 수 있다.

넷째, 유중교는 의례음악에 현가를 도입함으로써 현가의 실천을 완성하였다. 그는 『의례경전통해』와 『주자가례』를 기반으로 하여 서사의례, 향촌의례, 가정의례를 정립하였다. 그리고 풍·아 12편뿐 아니라, 『시경』의 여러 시들을 각 의례의 목적에 맞게 채택하여 자신이 만든 유궁현가차조법과 시가의 율격을 적용해 지은 현가를 의례음악으로 사용함으로써 예악(禮樂)을 모두 갖춘 의례를 완성했다. 아울러 자신의 수양(修養)과 자파(自派)의 결속을 위한 교유의 수단으로서 현가를 연주하기도 했다.

이렇듯 유중교는 「현가궤범」 집필을 통해 음악이론을 정립하고 현가와 자양금을 만들어 의례에서 실천함으로써 예악 사상을 구현하고자 했다. 예악을 구현함에 있어서 그는 주자의 악론을 기반으로 하되 이를 재해석하여 자신만의 새로운 법칙을 만들거나 변용하여 실천했다. 특히 의례의 성격과 당시의 형편을 고려하여 의례악을 구성함으로써 동제(東制)적 의례를 정립하였다. 또한 의례를 통해 교육·교화하고자 하는 대상이 부녀자 및 어린아이일 경우에는 현가의 노랫말을 우리말로 지음으로써 교육의 효용성을 높이고자 했다.

유중교가 현가의 실천 방법에 있어서 새롭게 만든 이론과 음악들을 살펴보면, 주자의 악론을 재해석하여 조선 고유의 특질들을 조화롭게 녹여낸 것이다. 이렇듯 유중교는 주자의 악론을 이상적인 음악의 기준으로 상정해 놓고 이를 동제(東制), 즉 조선식으로 변용하여 실제 음악에 적용하였다. 따라서 유중교의 현가 실천은 조선 땅에서 주자학(朱子學)을 자주적으로 계승한 하나의 예라 할 수 있다.

요컨대, 유종교의 악률론과 시악론, 금론, 의례론은 모두 주자의 학설에 뿌리를 두고 있지만, 유종교는 이를 모두 새롭게 재해석하여 독자적인 방식으로 실천했다. 보수적 도학자의 입장을 견지하면서도 음악을 실천하는 과정에서 당시 형편에 맞게 주자의 악론을 변용하는 융통성을 보인 것이다. 이러한 유종교의 태도는 ‘법고창신(法古創新)’의 정신과 맞닿아있다.

국가적 위기 상황 속에서 유종교가 현가를 실천한 궁극적인 목적은 예악 구현을 통해 조선 말 국가가 처한 위기를 타파하고자 하는 데에 있다. 유종교에게 ‘위정(衛正)’이란 조선의 유교 질서를 지키는 것이었고, 명나라가 멸망한 시점에서 유종교에게 ‘중화(中華)’란 곧 ‘유교적 질서 체계를 갖춘 조선’이었다. 이러한 까닭에 유종교는 주자의 악론과 자신의 이론 모두를 ‘정(正)’으로 삼아 예악을 실천함으로써 유교 질서를 지키고자 한 것이다. 따라서 유종교의 악론과 현가 실천은 조선중화주의(朝鮮中華主義)의 발로(發露)이자 위정척사(衛正斥邪) 사상의 발현이라 할 수 있다.

유종교가 열어 둔 길은 앞으로 뻗지 못하고 국권상실이라는 역사의 소용돌이 속에서 그 자취를 감출 수밖에 없었다. 본 연구를 통해 주자의 악론을 독자적으로 발전시키고 예악을 통해 세상을 구원하고자 했던 도학자 유종교의 음악이 재평가되기를 바란다.

참고문헌

1. 한국문헌

1) 고문헌

『國朝五禮儀』 ⇨ 영인본, 서울: 민昌文化社, 1994.

『國朝五禮序例』(규장각 소장본,奎184)

『國朝五禮序例』(규장각 소장본,奎2277)

『國朝五禮通編序例』(이화여자대학교 도서관 소장본)

『世宗莊憲大王實錄』(태백산사고본)

『樂學軌範』(호사문고 소장본) ⇨ 영인본, 서울: 국립국악원, 2011.

『春官通考』(규장각 소장본)

柳麟錫, 『毅菴集』(국립중앙도서관 소장본)

柳重教, 『絃歌軌範』(1887, 필사본) ⇨ 『省齋稿』(국립중앙도서관 소장본)

_____, 『省齋集』(1897, 초간본) ⇨ 『(影印標點)韓國文集叢刊』 제323-324권,
서울: 民族文化推進會, 2004.

_____, 『省齋集』(1929, 중간본) ⇨ 『省齋集』 1-6, 奈堤文化資料叢書 16-18,
제천: 奈堤文化研究會, 2008-2010.

_____, 하영휘·박해당 외 역, 『성재집』 1-11, 한국고전번역원 한국문집번역
총서, 파주: 도서출판 보고사, 2013-2015.

_____, 하영휘 외 교점, 『(校勘標點) 省齋集』 1-5, 한국고전번역원 한국문
집번역총서, 파주: 도서출판 보고사, 2015.

李王職雅樂隊(咸和鎭) 編, 『朝鮮樂概要』(1917, 장서각 소장본)

丁若鏞, 『與猶堂全書』

2) 단행본

고전연구회 사암 한정주, 엄운숙, 『조선 지식인의 비평노트』, 포럼, 2007.

구완회, 『한말의 제천의병: 호좌의진 연구』, 집문당, 1997.

- 금장태, 『한국 유학의 탐구』, 서울: 서울대학교출판부, 1999.
- _____, 『華西學派의 철학과 시대의식』, 태학총서 4, 서울: 태학사, 2001.
- 김기창 외, 『교양인을 위한 한자 한문』, 전통문화연구회, 2002.
- 김수현, 『조선시대 악률론과 시악화성』, 서울: 민속원, 2012.
- 도 일, 『칠현금경』, 서울: 티웰, 2011.
- 이범직, 『조선시대 예학연구』, 국학자료원, 2004.
- 이종묵, 『조선의 문화공간: 조선시대 문인의 땅과 삶에 대한 문화사』 4, 서울: 휴머니스트, 2006.
- 피정만, 『한국 교육사 이해』, 도서출판 하우, 2010.
- 하영휘 외, 『옛편지 낱말사전: 선인들의 간찰 읽기』, 파주: 돌베개, 2011.
- 한국사상사연구회 편저, 『조선 유학의 학파들』, 한국철학총서 6, 서울: 예문서원, 1996.

3) 연구논문

- 구만옥, “황윤석, 성리학의 집대성을 위해 노력한 주자도통주의자”, 『내일을 여는 역사』 제37호, 파주: 내일을 여는 역사, 2009, 132-149쪽.
- 구완희, “성재 유중교의 강학과 문인집단의 확대”, 『연사교육논집』 제44집, 역사교육학회, 2010, 279-313쪽.
- 권오성, “栗谷의 「高山九曲歌」 律字譜에 대한 小考”, 『세계속의 한국문화: 율곡 400주기에 즈음하여』 제3회 한국학 국제학술회의 논문집, 성남: 한국정신문화연구원, 1984, 500-511쪽(복간 권오성, 『한국전통음악』, 서울: 민속원, 2006, 193-205쪽).
- 금장태, “성재 유중교(省齋 柳重敎)의 음악론(樂論)”, 『종교와 문화』 제13권, 서울대학교 종교문제연구소, 2007, 173-210쪽(복간 금장태, 『한국 유학의 악론』, 한국철학총서 30, 서울: 예문서원, 2008, 183-229쪽).
- 김대식, “조선조 서원 강학 활동의 성격: 회강과 강회를 중심으로”, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2001.
- _____, “화서문인의 성격과 여숙(閭塾), 서사(書社)의 지위”, 『교육사학연구』 제15권, 교육사학회, 2005, 19-53쪽.

- 김상순, “中國 琴道の 한국 전래와 발전 양상에 관한 연구”, 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2015.
- 김우진, “율명 기보법의 변천에 관한 연구”, 『사슴은 노래한다: 李成千教授 回甲紀念集』, 李成千교수회갑기념집발간위원회 편, 서울: 李成千교수회갑기념집발간위원회, 1997, 251-272쪽.
- 변형석, “西溪 李德胤 『玄琴東文類記』 初探 IV의 註釋”, 『국악교육연구』 제8집, 한국국악교육연구학회, 2014, 349-370쪽.
- 송지원, “조선 중화주의의 음악적 실현과 淸 文物 수용의 의의”, 『국악원논문집』 제11집, 서울: 국립국악원, 1999, 231-250쪽.
- _____, “유중교의 「현가궤범」”, 『문헌과 해석』 통권 10호, 문헌과해석사, 2000a, 144-158쪽.
- _____, “19세기 유학자 柳重敎의 樂論: 『絃歌軌範』을 중심으로”, 『韓國音樂研究』 제28집, 한국국악학회, 2000b, 109-126쪽.
- _____, “『詩樂妙契』를 통해 본 徐命膺의 詩樂論”, 『한국학보』 제100집, 일지사, 2000c, 84-108쪽.
- _____, “17세기 향음주례의 음악”, 『문헌과 해석』 통권 16호, 문헌과해석사, 2001, 122-127쪽.
- _____, “성재 유중교의 음악인식”, 『지역문화연구』 제8집, 세명대학교 지역문화연구소, 2009, 1-22쪽.
- _____, “조선조 음악의 『시경』 수용과 활용 양상”, 『한국문화과예술』 제19집, 숭실대학교 한국문화과예술연구소, 2016, 83-112쪽.
- 신성희, “예악을 통한 강학활동 사례 연구: 『성재집』을 중심으로”, 한국교원대학교 대학원 석사학위논문, 2010.
- _____, “유중교의 강학활동에 나타난 樂의 의미”, 『교육사학연구』 제21권 제1호, 교육사학회, 2011, 97-122쪽.
- 엄연석, “유중교의 경학 체계와 경세론의 관점에서 본 《성재집》역주(譯註)의 의의”, 『성재집』 제1집, 한국고전번역원 한문문집번역총서, 파주: 도서출판 보고사, 2013, 17-101쪽.
- 엄혜경, “칠현금의 한국적 수용”, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1983.
- 이상원, “19세기 말 화서학파의 <고산구곡가> 수용과 그 의미”, 『시조학논총』

- 제27집, 한국시조학회, 2007, 107-142쪽.
- 임란경, “성재 유중교의 음악해석법”, 『한국음악문화연구』 제7집, 부산: 한국음악문화학회, 2015, 173-203쪽.
- 전지영, “조선시대 문인의 음악담론 연구”, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2006.
- 정일영, “조선시대 성균관의 악교(樂敎) 양상”, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015.
- 최선아, “조선후기 금론 연구”, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2012.
- 피정만, 「유중교의 교육사상」, 『교육연구』 제13집, 강원대학교 교육연구소, 2002, 31-56쪽.
- 하영휘, “유중교(柳重敎)(1821~1893)의 춘추대의, 위정척사, 중화, 소중화”, 『민족문화사연구』 제60권, 민족문화사학회·민족문화사연구소, 2016, 163-189쪽.

4) 기타

- 지두환, “송지원, “조선 中華主義의 음악적 실현과 淸 文物 수용의 의의”에 대한 논평”, 『국악원논문집』 제11집, 국립국악원, 1999, 253-254쪽.

2. 중국문헌

1) 고문헌

- 이기석·한백우 역해, 『(신역)시경』, 서울: 홍신문화사, 1997.
- 蔡元定 著, 『律呂新書』 ⇨ 송방송·박정련 외, 『국역 올려신서』, 한국음악사료연구회 국역총서 5, 서울: 민속원, 2005.
- 朱熹 著, 郭齊·尹波 點校, 『朱熹集』, 成都: 四川教育出版社, 1996.
- 朱熹·黃榦·楊復 撰, 『儀禮經傳通解』 ⇨ 朱熹 撰, 朱傑人·嚴佐之·劉永翔 主編, 『朱子全書』, 上海: 上海古籍出版社·合肥市: 安徽教育出版社, 2002.

2) 단행본

束景南 著, 김태완 역, 『주자평전』 上·下, 고양: 역사비평사, 2015.

王力 著, 송용준 역, 『중국시율학』 1, 소명출판, 2005.

3) 연구논문

程毅中 著, 김은아 역, “近體詩 格律의 특징”, 『중국어문논역총간』 7, 중국어문논역학회, 2001, 212-232쪽.

孟淑慧, “朱熹及其門人的教化理念與實踐”, 臺灣: 國立臺灣大學 碩士學位論文, 2002.

3. 인터넷사이트

1) 국내 사이트

국립중앙도서관(<http://www.nl.go.kr>)

한국고전용어사전(<http://terms.naver.com/list.nhn?cid=41826&categoryId=41826>)

한국고전종합DB(<http://db.itkc.or.kr>)

한국민족문화대백과(<http://encykorea.aks.ac.kr>)

한국학진흥사업단 성과포털(<http://waks.aks.ac.kr>)

2) 해외 사이트

中华琴学网 (<http://www.guxuecn.com/ArticleDetail.aspx?id=1940&classId=42>)

부 록 목 차

부록 1. 유종교 현가의 기초 선율	248
▣ 일러두기	248
1. 7언 선율	249
1) 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 동요(東謠)에 적용	249
2) 3자+1자(虛字)+3자 : 부(賦)에 적용	249
3) 4자+1자(虛字)+2자 : 부(賦)에 적용	250
2. 5언 선율	250
1) 율시, 절구, 배율, 사, 동요에 적용	250
3. 4언 선율	251
1) 율시, 절구, 배율, 사, 동요에 적용	251
2) 부에 적용	251
4. 3언 선율	252
1) 사, 동요에 적용	252
5. 6언 선율	252
1) 4자+2자 : 사, 동요에 적용	252
2) 3자+3자 : 사, 동요에 적용	253
3) 3자+1자(虛字)+2자 : 부에 적용	253
6. 8언 선율	254
1) 4자+4자 : 사에 적용	254
2) 5자+3자 : 사에 적용	254
7. 9언 선율	255
1) 4자+5언/5자+4자 : 사에 적용	255

부록 2. 현가(유중교作) 악보 256

▣ 일러두기 256

1. 악장(樂章) 257

- 1) <소학제사(小學題辭)> 10장 257
- 2) <육군자화상찬(六君子畫像贊)> 6장 260
- 3) <자양금조후사(紫陽琴調候詞)> 13편 263

2. 시가(詩歌) 270

- 1) 율시(律詩) 270
 - (1) 칠언율시(七言律詩) 12편[12調] 270
 - (2) <명도선생술회시(明道先生述懷詩)> (칠언율시) 277
 - (3) <강절선생동지음(康節先生冬至吟)> (오언율시) 278
- 2) 절구(絕句) 279
 - (1) <강절선생모춘음(康節先生暮春吟)> (칠언절구) 279
 - (2) <회암선생자양금명(晦菴先生紫陽琴銘)> (칠언절구) 279
 - (3) <회암선생운곡시(晦庵先生雲谷詩)> (오언절구) 280
- 3) 배율(排律) 281
 - (1) <회암선생수모시(晦菴先生壽母詩)> (칠언배율) 281
 - (2) <회암선생원유편(晦菴先生遠游篇)> (오언배율) 283
 - (3) <회암선생복괘찬(晦庵先生復卦贊)> (사언배율) 287
- 4) 사(詞) · 부(賦) 290
 - (1) <회암선생초은조(晦菴先生招隱操)> 2장 (사) 290
 - (2) <반초은조(反招隱操)> 2장 (사) 292
 - (3) <회암선생감춘부(晦菴先生感春賦)> (부) 294
- 5) 동요(東謠) 297
 - (1) <고산가(高山歌)> 10장 297
 - (2) <옥계조(玉溪操)> 3장 303

부록 3. 자양금 사진자료 306

[사진 1] 유종교의 자양금(제천의병전시관 전시 모습)	306
[사진 2] 자양금	306
[사진 3] 자양금(전면 · 후면)	307
[사진 4] 자양금 상단에 새겨진 금이름[琴名]	308
[사진 5] 제1휘 우측(임악쪽)에 붙어 있는 현이름 표기	308
[사진 6] 자양금 전면에 새겨진 「자양금명(紫陽琴銘)」	309
[사진 7] 자양금 후면에 새겨진 제발(題跋)	310
[사진 8] 용은 좌측면(악산쪽)에 붙어있는 각 현의 해당 율명 표기	311
[사진 9] 제13휘 우측면에 붙어있는 율명 표기	311

부록 1. 유종교 현가의 기초 선율

▣ 일러두기

- 알파벳 대문자(A, B, C, D, X)는 선율 형식을 뜻한다. 율시의 형식은 제1연 ‘A’, 제2연 ‘B’, 제3연 ‘C’, 제4연 ‘D’로 이루어지며, 이외의 시들은 율시의 형식을 변용하여 쓴다. ‘X’는 ‘D’를 박환한 것이다.
- ㉠, ㉠′, ㉠″는 동형진행 관계이다.
- ㉡, ㉡′, ㉡″는 동형진행 관계이다.
- ㉠″는 ㉠를 박환한 것이고, ㉡″는 ㉡를 박환한 것이다.
- 율시를 기준으로 하여 사용 빈도가 높은 7언, 5언, 4언 선율을 순서대로 먼저 수록하고, 그 뒤에는 한 구를 이루는 글자 수에 따라 3언, 6언, 8언, 9언 선율 순으로 수록했다.

1. 7언 선율

1) 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 동요(東謠)에 적용

형식	내구(內句)							외구(外句)						
A	7언 ㉠							7언 ㉡						
	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑
B	7언 ㉠'							7언 ㉡'						
	蕤	太	蕤	南	林	姑	蕤	蕤	南	蕤	太	姑	林	蕤
C	7언 ㉠''							7언 ㉡''						
	林	姑	林	應	南	蕤	林	林	應	林	姑	蕤	南	林
D	7언 ㉢							7언 ㉠						
	姑	林	姑	黃	太	蕤	姑	姑	黃	姑	林	蕤	太	姑

2) 3자+1자(虛字)+3자 : 부(賦)에 적용

형식	내구(內句)							외구(外句)						
A	7언 ㉠							7언 ㉡						
	姑	黃	林	姑	蕤	太	姑	姑	林	黃	姑	太	蕤	姑
B	7언 ㉠'							7언 ㉡'						
	蕤	太	南	蕤	林	姑	蕤	蕤	南	太	蕤	姑	林	蕤
C	7언 ㉠''							7언 ㉡''						
	林	姑	應	林	南	蕤	林	林	應	姑	林	蕤	南	林
D	7언 ㉢							7언 ㉠						
	姑	林	黃	姑	太	蕤	姑	姑	黃	林	姑	蕤	太	姑

3) 4자+1자(虛字)+2자 : 부(賦)에 적용

형식	내구(內句)						외구(外句)					
A	7언 ㉠						7언 ㉡					
	姑	黃	姑	林	姑	蕤	姑	姑	林	姑	黃	姑 太 姑
B	7언 ㉠'						7언 ㉡'					
	蕤	太	蕤	南	蕤	林	蕤	蕤	南	蕤	太	蕤 姑 蕤
C	7언 ㉠''						7언 ㉡''					
	林	姑	林	應	林	南	林	林	應	林	姑	林 蕤 林
D	7언 ㉡						7언 ㉠					
	姑	林	姑	黃	姑	太	姑	姑	黃	姑	林	姑 蕤 姑

2. 5언 선율

1) 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 동요(東謠)에 적용

형식	내구(內句)					외구(外句)				
A	5언 ㉠					5언 ㉡				
	姑	黃	太	蕤	姑	姑	林	蕤	太	姑
B	5언 ㉠'					5언 ㉡'				
	蕤	太	姑	林	蕤	蕤	南	林	姑	蕤
C	5언 ㉠''					5언 ㉡''				
	林	姑	蕤	南	林	林	應	南	蕤	林
D	5언 ㉡					5언 ㉠				
	姑	林	蕤	太	姑	姑	黃	太	蕤	姑

3. 4언 선율

1) 율시(律詩), 절구(絶句), 배율(排律), 사(詞), 동요(東謠)에 적용

형식	내구(內句)				외구(外句)			
A	4언 ㉠				4언 ㉡			
	姑	黃	姑	林	姑	林	姑	黃
B	4언 ㉠'				4언 ㉡'			
	蕤	太	蕤	南	蕤	南	蕤	太
C	4언 ㉠''				4언 ㉡''			
	林	姑	林	應	林	應	林	姑
X	4언 ㉡'''[박환]				4언 ㉠'''[박환]			
	林	姑	黃	姑	黃	姑	林	姑

2) 부(賦)에 적용

형식	내구(內句)				외구(外句)			
A	4언 ㉠				4언 ㉡			
	姑	黃	姑	林	姑	林	姑	黃
B	4언 ㉠'				4언 ㉡'			
	蕤	太	蕤	南	蕤	南	蕤	太
C	4언 ㉠''				4언 ㉡''			
	林	姑	林	應	林	應	林	姑
D	4언 ㉡				4언 ㉠			
	姑	林	姑	黃	姑	黃	姑	林

4. 3언 선율

1) 사(詞), 동요(東謠)에 적용

형식	내구(內句)			외구(外句)		
A	3언 ㉠			3언 ㉡		
	姑	黃	林	太	蕤	姑
B	3언 ㉠'			3언 ㉡'		
	蕤	太	南	姑	林	蕤
C	3언 ㉠''			3언 ㉡''		
	林	姑	應	蕤	南	林
D	3언 ㉡'''			3언 ㉠'''		
	姑	林	黃	蕤	太	姑

5. 6언 선율

1) 4자+2자 : 사(詞), 동요(東謠)에 적용

형식	내구(內句)						외구(外句)					
A	6언 ㉠						6언 ㉡					
	姑	黃	姑	林	蕤	姑	姑	林	姑	黃	太	姑
B	6언 ㉠'						6언 ㉡'					
	蕤	太	蕤	南	林	蕤	蕤	南	蕤	太	姑	蕤
C	6언 ㉠''						6언 ㉡''					
	林	姑	林	應	南	林	林	應	林	姑	蕤	林
D	6언 ㉡						6언 ㉠					
	姑	林	姑	黃	太	姑	姑	黃	姑	林	蕤	姑

2) 3자+3자 : 사(詞), 동요(東謠)에 적용

형식	내구(內句)						외구(外句)					
A	6언 ㉠						6언 ㉡					
	姑	黃	林	蕤	太	姑	姑	林	黃	太	蕤	姑
B	6언 ㉠'						6언 ㉡'					
	蕤	太	南	林	姑	蕤	蕤	南	太	姑	林	蕤
C	6언 ㉠''						6언 ㉡''					
	林	姑	應	南	蕤	林	林	應	姑	蕤	南	林
D	6언 ㉡						6언 ㉠					
	姑	林	黃	太	蕤	姑	姑	黃	林	蕤	太	姑

3) 3자+1자(虛字)+2자 : 부(賦)에 적용

형식	내구(內句)						외구(外句)					
A	6언 ㉠						6언 ㉡					
	姑	黃	林	姑	蕤	姑	姑	林	黃	姑	太	姑
B	6언 ㉠'						6언 ㉡'					
	蕤	太	南	蕤	林	蕤	蕤	南	太	蕤	姑	蕤
C	6언 ㉠''						6언 ㉡''					
	林	姑	應	林	南	林	林	應	姑	林	蕤	林
D	6언 ㉡						6언 ㉠					
	姑	林	黃	姑	太	姑	姑	黃	林	姑	蕤	姑

6. 8언 선율

1) 4자+4자 : 사(詞)에 적용

형식	내구(內句)								외구(外句)							
A	8언 ㉠								8언 ㉡							
	姑	黃	姑	林	蕤	姑	太	姑	姑	林	姑	黃	太	姑	蕤	姑
B	8언 ㉠'								8언 ㉡'							
	蕤	太	蕤	南	林	蕤	姑	蕤	蕤	南	蕤	太	姑	蕤	林	蕤
C	8언 ㉠''								8언 ㉡''							
	林	姑	林	應	南	林	蕤	林	林	應	林	姑	蕤	林	南	林
D	8언 ㉢								8언 ㉠							
	姑	林	姑	黃	太	姑	蕤	姑	姑	黃	姑	林	蕤	姑	太	姑

2) 5자+3자 : 사(詞)에 적용

형식	내구(內句)								외구(外句)							
A	8언 ㉠								8언 ㉢							
	姑	黃	姑	林	姑	蕤	太	姑	姑	林	姑	黃	姑	太	蕤	姑
B	8언 ㉠'								8언 ㉢'							
	蕤	太	蕤	南	蕤	林	姑	蕤	蕤	南	蕤	太	蕤	姑	林	蕤
C	8언 ㉠''								8언 ㉢''							
	林	姑	林	應	林	南	蕤	林	林	應	林	姑	林	蕤	南	林
D	8언 ㉢								8언 ㉠							
	姑	林	姑	黃	姑	太	蕤	姑	姑	黃	姑	林	姑	蕤	太	姑

7. 9언 선율

1) 4자+5언/5자+4자 : 사(詞)에 적용

형식	내구(內句)	외구(外句)
A	9언 ㉠	9언 ㉡
	姑 黃 姑 林 黃 林 蕤 太 姑	姑 林 姑 黃 林 黃 太 蕤 姑
B	9언 ㉠'	9언 ㉡'
	蕤 太 蕤 南 太 南 林 姑 蕤	蕤 南 蕤 太 南 太 姑 林 蕤
C	9언 ㉠''	9언 ㉡''
	林 姑 林 應 姑 應 南 蕤 林	林 應 林 姑 應 姑 蕤 南 林
D	9언 ㉡	9언 ㉠
	姑 林 姑 黃 林 黃 太 蕤 姑	姑 黃 姑 林 黃 林 蕤 太 姑

부록 2. 현가(유중교作) 악보

▣ 일러두기

- 黃=C로 역보했다.
- 무정간 율자보는 1자 1음으로 해석하고 1음은 온음표로 역보했다.
- 오선보에 병기된 율자보는 유중교의 표기를 그대로 옮겨 쓴 것이며, ” 표시는 앞의 음을 반복한다는 뜻이다.
- 【1】, 【2】, 【3】, ... 은 여러 편(編)으로 된 악곡에서 각 편을 뜻한다. 각 편은 별개의 곡이므로 이어 연주하지 않으며 수월용율법에 따라 각 시기에 맞는 편을 연주한다. 각 편의 끝은 마침표(〰)로 표기하였다.
- ①, ②, ③, ... 은 제1장, 제2장, 제3장, ... 을 뜻하며, 여러 개의 장을 한 번에 이어 부르는 악곡에서 분장(分章)을 나타내는 표기로 썼다. 분장되는 곳은 겹세로줄(〰)로 표기하였다.
- 시가(詩歌)와 동요(東謠)에서 ㉠...㉡, ㉢ 기호는 율시를 기준으로 하는 선율 형식을 뜻하며, ㉠...㉡와 ㉢...㉣는 각각 동형진행 관계이다.
- 노랫말의 글자 수 표기 예시: ‘6언(3+3)’에서 ‘6언’은 1구를 이루는 노랫말의 글자 수를 뜻하고, ‘3+3’은 6언의 구조가 ‘3자+3자’라는 뜻이다. 앞의 음을 반복하는 노랫말은 글자 수에 포함하지 않는다.
- 시가와 동요에서 매 연의 마지막 음은 길게 늘어 부른다[長引].
- <노랫말 해석>은 박해당 역, 『성재집』 11, 한국고전번역원 한국문집번역총서(파주: 도서출판 보고사, 2015)의 번역본과 각주의 해설을 그대로 수록한 것이다. 단, 거문고로 해석된 단어 중 일부는 노랫말 전체 내용을 참작하여 금(琴)으로 수정하였다.

1. 악장(樂章)¹⁾

1) <소학제사(小學題辭)> 10장

1

元黃 亨南 利林 貞姑 天黃 道南 之太 常黃 仁南 義林 禮黃 智太 人南 性姑 之太 綱黃

2

凡黃 此南 厥林 初姑 無黃 有南 不太 善黃 藹南 然林 四黃 端太 隨南 感姑 而太 見黃

3



愛黃 親南 敬林 兄姑 忠黃 君南 弟太 長黃 是南 曰林 秉黃 彝太 有南 順姑 無太 疆²⁾黃

4

唯黃 聖南 性林 者姑 浩黃 浩南 其太 天黃 不南 加林 毫黃 末太 萬南 善姑 足太 焉黃

5

衆黃 人南 嗤林 嗤姑 物黃 欲南 交太 蔽黃 乃南 顏林 其黃 綱太 安南 此姑 暴太 棄黃

1) 서사(書社)에서 연주하는 현가이다.

2) 疆 : 疆의 오자이다.

[6]



[7]



[8]



[9]



10



<노랫말 해석>

■ 「소학제사(小學題辭)」

- ① 원과 형과 리와 정은 천도의 항상된 법도이고,
인과 의와 예와 지는 사람 본성의 버리이네.
- ② 이들은 모두 그 시초에 선하지 않은 것이 없어서
무성하게 사단이 감각 경험에 따라 나타나네.
- ③ 부모 사랑하고 형 공경하는 것과 임금께 충성하고 어른께 공손한 것
이를 병이라고 하니 자연스러울 뿐 억지로 함이 없네.
- ④ 오직 성인의 성품만이 넓고 넓게 하늘에게 받아
터럭만큼도 더하지 않아도 온갖 선이 다 갖추어졌네.
- ⑤ 보통사람들은 어수선하게 물욕에 늘 가려 덮이네.
이에 그 버리가 무너져 이에 안주하여 포기해버리네.
- ⑥ 성인께서 이를 안쓰럽게 여기셔서 학교를 세우고 스승을 세워,
그 뿌리를 기르고, 그 가지를 뻗게 하네.
- ⑦ 『소학』의 방도는 물뿌리고 쓸고 손님 맞이하는 것이며,
집에서는 효도하고 밖에서는 공손하여 행동에 어그러짐 없는 것이며,
실천하고 남은 힘이 있으면 『시』를 읊고 『서』를 읽으며
노래하고 춤을 추지만, 생각이 법도를 벗어나지 않음이네.
- ⑧ 이치를 궁구하고 몸을 닦는 것, 이 학문이 크네.
밝은 천명이 뚜렷하니 안팎이 따로 없네.
덕이 높아지고 학업이 넓어지면, 이에 그 최초상태를 회복하니,
옛날에도 부족한 것이 아니었거늘 지금 어찌 남는 것이 있겠는가.
- ⑨ 시대가 멀어지고 사람은 세상을 떠나니 경전은 쇠잔하고 가르침은 해이해졌네.
아이를 기르는 실마리가 없으니 자라서는 더욱 헛된 일에 빠지네.
고을에는 선한 풍속이 없고, 세상에는 훌륭한 인재가 모자라네.
이익에 대한 욕망이 어지러이 뒤엎히고, 그릇된 말들 떠들썩하게 들리네.
- ⑩ 바라건대 이 병이를 하늘이 무너져도 땅에 떨어뜨리지 말라.
이에 옛적 들은 것들을 엮어 후세사람들 깨우치고자 하네.
아, 학생들이여, 이 책을 경건히 받으라.
내가 늙었다고 말하는 것이 아니라 성인의 계책이니라.

2) <육군자화상찬(六君子畫像贊)> 6장

① [濂溪先生]

① [濂溪先生] musical notation with lyrics:

道喪千載聖遠言湮不有先覺孰開我人
黃南林姑黃南太黃姑南林應南黃姑

書不盡言圖不盡意風月無邊庭草交翠
應南蕤姑太黃南林南林黃太南姑太黃

② [明道先生]

② [明道先生] musical notation with lyrics:

揚休山立玉色金聲元氣之會渾然天成
黃南林姑黃南太黃姑南林應南黃姑

瑞日祥雲和風甘雨林龍德正中厥施斯普
應南蕤姑太黃南林南林黃太南姑太黃

③ [伊川先生]

③ [伊川先生] musical notation with lyrics:

規圓矩方繩直準平允矣君子展也大成
黃南林姑黃南太黃姑南林應南黃姑

布帛之文菽粟之味知德者希孰識其貴
應南蕤姑太黃南林南林黃太南姑太黃

4 [康節先生]

天挺人豪英邁盖世駕風鞭霆歷覽無際
 黃南林姑黃南太黃姑南林應南黃姑
 手探月窟足躡天根閑中今古靜裏乾坤
 應南蕤姑太黃南林南黃姑太黃

5 [橫渠先生]

早悅孫吳晚逃佛老勇撤臯比一變至道
 黃南林姑黃南太黃姑南比林應南黃姑
 精思力踐沙契疾書訂頑之訓示我廣居
 應南蕤姑太黃南林南黃姑太黃

6 [涑水先生]

篤學力行清修苦節有德有言有功有烈
 黃南林姑黃南太黃姑南言林應南黃姑
 深衣大帶張拱徐趨遺像凜然可肅薄夫
 應南蕤姑太黃南林南黃姑太黃

■ 「육군자화상찬(六君子畫像贊)」

① 염계선생(濂溪先生, 주돈이)

도를 잃은 지 천년이나 되어 성인의 시대는 멀어지고 말은 없어졌네.
선각자가 없었다면 누가 우리들을 깨우쳐줄까.
글은 말을 다 담지 못하고, 그림은 뜻을 다 담지 못하네.
맑은 바람 밝은 달 끝이 없는데, 마당의 풀은 어우러져 푸르네.

② 명도선생(明道先生, 정호)

해처럼 온화하고 산처럼 우뚝 서며, 옥 같은 모습, 금 같은 목소리,
원기가 모여 태어나니 온전히 자연스럽게 이루어졌네.
상서로운 해, 상서로운 구름, 다사로운 바람, 단 비
큰 덕이 바르고 알맞으니, 그 베품이 두루 미치네.

③ 이천선생(伊川先生, 정이)

규처럼 원만하고, 구처럼 반듯하고, 먹줄처럼 곧고, 수평기처럼 공평하니,
진실로 군자이며 펼쳐 크게 이루었네.
배와 비단의 무늬와 콩과 조의 맛처럼
그 덕을 아는 이 드무니 누가 그것이 귀함을 알겠는가.

④ 강절선생(康節先生, 소옹)

하늘이 호걸을 내니 뛰어난 재능 멀리 세상을 덮었네.
바람을 타고 우레를 채찍질하여 끝없이 두루 다 보았네.
손은 달의 굴을 더듬고 발은 하늘의 뿌리를 디뎠네.
고요한 가운데 고금을 넘나들고 취한³⁾ 가운데 하늘과 땅을 보았네.

⑤ 횡거선생(橫渠先生, 장재)

어려서는 손자와 오자를 좋아하고 나중에는 불교와 도가에 빠져들었네.
용감하게 그 자리를 걷고 한번 변하여 도에 이르렀네.
정밀하게 사유하고 힘써 실천하여 묘하게 계합한 것 급히 썼네.
완고함을 바로잡은 가르침 우리에게 넓은 집⁴⁾을 보여주었네.

⑥ 속수선생(涑水先生, 사마광)

열심히 공부하고 힘써 행하여 곳곳한 절개 맑게 닦았네.
덕이 있고 말이 있으며 공이 있고 의열(義烈)이 있네.
심의에 큰 띠 두르고 어깨 벌려 손 모으고 천천히 걷는 모습,
남겨진 초상화에 능름하니 경박한 사내들 숙연하게 하네.

3) 자연과 교감하여 일체가 된 것을 뜻한다.

4) 넓은 집 : 『맹자』 「등문공하」에 나오는 '세상의 넓은 집에 거처하다'[居天下之廣居]에서 나온 말로, 인(仁)을 뜻한다.

3) <자양금조후사(紫陽琴調候詞)> 13편

【 1 】 [子月] 음력 11월

律中黃鍾初陽鼎新混而闢兮萬戶千門
黃中南林姑黃南太黃太姑南林應南黃姑

禮起汙尊樂始大音君子存養立天地心
應南蕤姑太黃南林君南林黃太立南姑太黃

【 2 】 [丑月] 음력 12월

律中大呂剛浸而長土牛送寒陽鳥北鄉
大無夷仲大無夾長大夾仲無夷潢無大仲

王飭國典民計田功君子莅衆教思無窮
潢無林中夾大無夷君無夷大夾無仲夾大

【 3 】 [寅月] 음력 1월

律中太簇孟陬是貞天氣下降地氣上騰
太應南蕤孟陬應姑太天姑蕤應南汰應太蕤

適人振鐸大驚于國君子正德親賢遠慝
汰應夷蕤姑太⁵⁾應南應南太姑應蕤姑太

5) 「현가궤범」에 ‘汰’로 수록되어 있으나 <국조아악정율> 15장 중 대려궁에 의하면 ‘太’가 맞다.

【 4 】 [卯月] 음력 2월



律中夾鍾 風氣和平 桃之天天 有鳴倉庚
夾潢無林 夾潢仲夾 仲林潢無 汰潢夾林

政恤孤幼 禮會男女 君子行仁 萬物得所
汰潢南林 仲夾潢無 潢無夾仲 潢林仲夾

【 5 】 [辰月] 음력 3월



律中姑洗 維暮之春 工審五庫 后親三盆
姑汰應夷 姑汰蕤姑 蕤夷汰應 汰應夷姑夷

嘉木交蔭 碧澗漣漪 君子風俗 優哉遊哉
汰無夷蕤姑應 汰應夷姑夷 汰應夷姑夷 汰應夷姑夷

【 6 】 [巳月] 음력 4월



律中仲呂 正陽之月 甫田秀萁 耘耜畢出
仲汰潢南 仲汰林仲 林南汰潢 姑汰仲南

六龍御天 物觀大 有君子履之 戒在南 无首
姑汰應南 林仲大潢 汰潢仲林 汰南林仲 仲南林仲

律中蕤賓陰根潛藏無平不陂氣數之常
蕤澹汰⁶無蕤澹夷蕤無不汰氣仲澹蕤無

姒仲悲峻宇姬愕膠舟君子掩身防微于幽
仲澹潢無夷蕤澹汰澹蕤夷澹無夷蕤

躑躅何物其來翩翩君子色舉天下一有山林

律中夷則 大夷往小來 碧梧摧榮 寒蟬號哀
夷仲漢 夷仲漢 夷仲漢 夷仲漢

– 265 –

【 10 】 [酉月] 음력 8월



律中南呂仲秋之令收斂神功各正性命
南蕤姑汰南蕤應南應汰蕤姑夷蕤南汰

羣動毳毛百果損蒂君子和義平秩庶事
夷蕤浹汰應南蕤姑蕤姑南應蕤汰應南

【 11 】 [戌月] 음력 9월



律中無射天氣摠寒山獸解祭水禽序賓
無林仲汰無林潢無潢汰林仲南林無汰

授衣禦冬教獵練兵君子勵節特立獨行
南林姑汰潢無林仲林仲無潢林汰潢無

【 12 】 [亥月] 음력 10월



律中應鍾二儀閉藏蟬蛻晦彩蟋蟀在牀
應夷蕤浹應夷汰應汰浹夷蕤無夷應浹

龍疑則戰蠓信于屈君子宴息靜中有物
無夷仲浹汰應夷蕤夷蕤應汰夷浹汰應

【 13 】 [中央節] 양력 7월 21일 경



黃鍾之宮 中土是配 節介二候 氣通四季
 黃南林姑 黃南太黃 太姑南林 應南黃姑

無位之位 孰識其尊 君子建中 作極萬民
 應南蕤姑 太黃南林 南林黃太 南姑太黃

<노랫말 해석>

■ <자양금조후사(紫陽琴調候詞)>

【 1 】 자월(子月)

음률이 황종에 들어맞으니 초양이 새로워라.
 온통 열리나니 많고 많은 문이네.
 예는 오준⁷⁾에서 비롯하고, 악은 대음⁸⁾에서 시작하네.
 군자가 심성을 보존하고 길러 천지의 마음⁹⁾을 세우네.

【 2 】 축월(丑月)

음률이 대려에 들어맞으니 양(陽)이 점점 자라나네
 토우¹⁰⁾로써 추위를 떠나보내고 기러기는 북으로 날아가네
 군왕은 나라의 법전을 반포하고 백성은 농사를 계획하네
 군자가 백성 앞에 나아가니 교화의 마음 끝이 없네¹¹⁾

【 3 】 인월(寅月)

음률이 태주에 들어맞으니 음력 정월¹²⁾이 올바르네
 하늘 기운이 내려가고 땅 기운은 올라가네
 주인(濫人)¹³⁾은 목탁을 치며 나라를 크게 조심시키네
 군자가 덕을 바르게 하여 선한 사람 가까이 하고 악한 사람 멀리 하네

【 4 】 묘월(卯月)

음률이 협종에 들어맞으니 바람과 날씨가 따뜻하고 고르네.¹⁴⁾
 복사꽃이 예쁘게 피고 땀꾸기 울음 들려오네.
 정령(政令)으로 고아와 어린아이 구휼하고 예(禮)로는 남녀를 만나게 하네.
 군자가 인의를 행하니 만물이 제자리를 얻네.

【 5 】 진월(辰月)

음률이 고선에 들어맞으니 때는 늦은 봄이라네.
 백공은 창고를 살피고¹⁵⁾ 왕후는 직접 누에고치 실을 뽑네.¹⁶⁾
 아름다운 나무 우거져 그늘을 만들고 푸른 시내 잔물결 일렁이네.
 군자가 바람을 씌면서 여유롭게 노니네.

【 6 】 사월(巳月)

음률이 중력에 들어맞으니 정양¹⁷⁾의 4월이라네.
큰 밭에 잡초 무성하니 농사꾼이 모두 김매러 가네.
여섯 용이 하늘을 날으니¹⁸⁾ 온 백성이 대유¹⁹⁾의 덕을 바라보네.
군자가 덕을 실천하며 우두머리 되지 않고자 조심한다네.²⁰⁾

【 7 】 오월(午月)

음률이 유빈에 들어맞으니 음(陰)의 뿌리가 은밀히 숨었네.
평평하기만 하고 기울지 않음이 없는 것이²¹⁾ 절기(節氣)의 법칙이라네.
사(姒)²²⁾는 높고 큰 집²³⁾을 슬퍼하고 희(姬)²⁴⁾는 아교로 붙인 배²⁵⁾에 놀라네.
군자가 몸을 숨기고 안 보이는 데에서 은미한 것에도 조심하네.

【 8 】 미월(未月)

음률이 임종에 들어맞으니 불같이 뜨거운 철의 막바지네.
무더위는 쇠를 녹일 듯하고 긴 장마는 대지를 적시네.
꿈틀거림은 어떤 것인가? 오는 모양이 가볍게 나는 듯하네.
군자가 기미를 보고 행동하며 둔(屯)괘를 본받아 은둔하네.²⁶⁾

【 9 】 신월(申月)

음률이 이척에 들어맞으니 양은 가고 음이 오네.
벽오동은 시들고 매미는 슬피 우네.
아! 진(晉) 송(宋) 말에는 오랑캐와 화하(華夏)가 자리를 바꾸었네.
군자가 자신을 단속하여 몸은 곤궁하나 도는 넉넉하네.²⁷⁾

【 10 】 유월(酉月)

음률이 남려에 들어맞으니 중추의 절기라네.
신령스런 농사의 결실 거둬들여 각기 성과 명을 바르게 하네.
못짐승들이 털갈이를 하고 온갖 과일 열매꼭지 떨어지네.
군자가 의리에 따라 모든 일을 고르게 질서를 지우네.

【 11 】 술월(戌月)

음률이 무역에 들어맞으니 날씨는 갑자기 추워지네.
산짐승이 제사를 마치고²⁸⁾ 철새가 차례로 찾아보네.
옷을 주어 겨울 추위 막게 하고 사냥을 가르치며 군사를 훈련시키네.
군자가 절조에 힘을 쏟고 우뚝 서서 홀로 행하네.

【 12 】 해월(亥月)

음률이 응중에 들어맞으니 하늘과 땅이 막히고 숨었네.
무지개는 빗줄을 감추고 귀뚜라미는 침상 밑에 있네.
용이 의심하니 싸움을 벌이고²⁹⁾ 자벌레는 펼치고자 몸을 움츠리네³⁰⁾.
군자가 편안히 쉬며 고요한 가운데서 만물의 법칙을 보전하네.

【 13 】 중앙절(中央節)

황종의 궁은 중토를 짝으로 삼네.
절후는 여름과 가을 사이이며 기운은 네 계절에 관통하네.
무위(無位)의 자리여! 누가 그 존귀함을 알 것인가?
군자가 중정의 도를 세워 만민에게 표준을 만들어 주네.

- 7) 오준(汙尊) : 오준(汚罇)으로도 쓴다. 구덩이 술잔이라는 뜻으로서, 고대에는 땅을 파서 구덩이를 만들고 술을 담은 술둥이로 삼았다. 『예기·예운』에 보인다.
- 8) 대음(大音) : 지극히 큰 소리는 궁상이 구별되지 않아 마치 소리가 없는 것과 같다고 한다.
- 9) 천지(天地)의 마음 : 천지가 만물을 낳는 마음을 말한다. 『주역(周易)』의 64괘(卦)를 열두 달에 배속시킬 때 양효(陽爻) 하나가 처음 생긴 복괘(復卦)가 동지(冬至)에 해당된다. 복괘 단사(象辭)에 “복괘를 통해, 대체로 천지의 마음을 볼 수 있을 것이다.[復其見天地之心乎]” 하였는데, 정전(程傳)에 “일양(一陽)이 아래에서 회복됨은 바로 천지가 만물을 낳는 마음이다.” 하였다.
- 10) 토우(土牛) : 진흙으로 만든 소. 고대에는 음력 12월에 토우를 만들어서 음기(陰氣)를 제거하였다. 나중에는, 입춘 때에 토우를 만들어서 농사를 권장하여, 농사의 시작을 상징하게 되었다.
- 11) 교사무궁(敎思無窮) : 『주역』「임(臨)괘」의 ‘상왈(象曰)’에 보인다. 임괘는 두 양(陽)이 밑에 생긴 것으로 12월의 괘이다.
- 12) 음력 정월 : 『주역』「태괘」에 해당한다.
- 13) 주인(主人) : 고대에 제왕이 민정을 파악하기 위해 파견하는 사신을 가리킨다. 주인은 해마다 초봄에 목탁을 치고 길을 다니면서 들리는 노래들을 수집하였다.
- 14) 풍기화평(風氣和平) : 음력 2월의 날씨이고 『주역』「대장괘」에 해당한다.
- 15) 백공에게 창고를 살피게 하고 : 『예기』「월령」에 “이 달에 사공(司空)의 부하들에게 백공을 시켜 오고의량을 살피도록 한다.[是月也 命工師 令百工審五庫之量]”고 하였다. 오고는 다섯 개의 자재 창고를 가리킨다.
- 16) 왕후는 직접 누에고치 실을 뽑네 : 원문은 삼분(三盆)인데, 삼분수(三盆水)의 준말이다. 고치(繭)를 동이[盆]에 담아 손으로 세 차례 적셔서 세 번 실을 뽑는 일이다. 『禮記』「祭義」에 “길일이 되면 왕후는 그 누에고치에서 실을 뽑는데, 물 쟁반에 손을 세 차례 담근다.[及良日 夫人纁 三盆手.]”고 하였다.
- 17) 정양(正陽) : 순양(純陽)과 같다.
- 18) 여섯 용이 하늘을 날으니 : 『주역(周易)』「건괘(乾卦)」의 육효(六爻)를 가리킨다. 『주역』「단전(彖傳)」에 “때로 육룡을 타고 하늘을 다스린다.[時乘六龍以御天]” 하였는데, 이는 성인(聖人)이 나와 세상을 다스림을 뜻한다.
- 19) 대유(大有) : 『주역』 64괘의 하나. 불[火]이 천상(天上)에 있어 사방을 널리 비추므로, 성대(盛大)와 풍유(豐有)를 상징한다.
- 20) 우두머리가 되지 않으려고 조심하네 : 「건(乾)괘」에 “용구는 여러 용들을 보니 우두머리가 되지 않는 것이 길하다.[用九見羣龍無首吉]”고 하였다.
- 21) 평평하지만 …… 없는 것이 : 『주역』「태(泰)괘」에 보인다.
- 22) 사(姒) : 우(禹) 임금의 성.
- 23) 높고 큰 집 : 담장을 아로새기고 높고 큰 집을 짓는데[雕牆峻宇]는 말에서 나온 것으로, 방탕하고 사치한 생활을 뜻하는데 우 임금이 경계한 말이다. 『서경』「오자지가(五子之歌)」에, “안으로 여색에 빠지거나 밖으로 사냥만 좋아하거나 술을 좋아하거나 음악을 즐기거나 높고 큰 집을 짓거나 담장을 아로새기는 일 중에 한 가지만 있어도 망하지 않는 경우는 없다.[內作色荒 外作禽荒 甘酒嗜音 峻宇雕牆 有一於此 未或不亡]”라고 하였다.
- 24) 희(姬) : 주(周) 왕실의 성.
- 25) 아교로 불인 배교주(膠舟) : 주(周) 소왕(昭王)이 51년 동안 재위하면서 덕을 잃어 사람들에게 미움을 받은 나머지 사람들이 아교로 불인 배[膠舟]를 만들어 바치자 소왕이 그 배를 타고 한수(漢水)를 건너다가 배가 분해되는 바람에 물에 빠져 죽은 사건을 말한다.
- 26) 둔(屯)괘를 본받아 온둔하네 : 원문은 ‘天下有山’이다. 천(天)아래에 산(山)이 있는 괘가 둔(屯)괘이다. 온둔 생활을 해야 형통하는 괘이다.
- 27) 몸은 곤궁…… 넉넉하네 : 비(否)괘와 태(泰)괘의 뜻을 각각 말한다.

2. 시가(詩歌)

1) 율시(律詩)

(1) 칠언율시(七言律詩) 12편[12調]

【 1 】 황종각조(黃鍾角調)

제1연 [首聯]

姑 黃 姑 林 蕤 太 姑 姑 林 姑 黃 太 蕤 姑
角 宮 角 徵 變徵 商 角 角 徵 角 宮 商 變徵 角

제2연

蕤 太 蕤 南 林 姑 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 林 蕤
變徵 商 變徵 羽 徵 角 變徵 變徵 羽 變徵 商 角 徵 變徵

제3연

林 姑 林 應 南 蕤 林 林 應 林 姑 蕤 南 林
徵 角 徵 變宮 羽 變徵 徵 徵 變宮 徵 角 變徵 羽 徵

제4연 [尾聯]

姑 林 姑 黃 太 蕤 姑 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑
角 徵 角 宮 商 變徵 角 角 宮 角 徵 變徵 商 角

- 28) 산짐승이 제사를 마치고 : 『예기』 「왕제」에 “승냥이가 짐승을 제사지내는 절기가 지난 뒤에야 사냥을 한다.”[豺祭獸然後田獵]는 말이 있다.
- 29) 용이...벌이고 : 『주역』 「곤괘」 상육(上六)에 “용이 들에서 싸우니 그 피가 검고 누렇다”[龍戰于野 其血玄黃]이라는 말이 있고, 문언(文言)에는 “음이 양을 의심하니 반드시 싸움을 벌인다”[陰疑於陽必戰]는 말이 있다.
- 30) 자벌레는...움츠리네 : 『주역』 「계사」에 “자벌레가 몸을 움츠리는 것은 펴기 위한 것이다”[尺蠖之屈 以求信也]라는 말이 있다.

【 2 】 대려각조(大呂角調)



中 大 中 夷 林 夾 中 中 夷 中 大 夾 林 中

林 夾 林 無 夷 仲 林 林 無 林 夾 中 夷 林

夷 中 夷 潢 無 林 夷 夷 潢 夷 中 林 無 夷

中 夷 中 大 夾 林 中 中 大 中 夷 林 夾 中

【 3 】 태주각조(太簇角調)



蕤 太 蕤 南 夷 姑 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 夷 蕤

夷 姑 夷 應 南 蕤 夷 夷 應 夷 姑 蕤 南 夷

南 蕤 南 汰 應 夷 南 南 汰 南 蕤 夷 應 南

蕤 南 蕤 太 姑 夷 蕤 蕤 太 蕤 南 夷 姑 蕤

【 4 】 협종각조(夾鍾角調)



林 夾 林 無 南 中 林 林 無 林 夾 中 南 林

南 中 南 潢 無 林 南 南 潢 南 中 林 無 南

無 林 無 汰 潢 南 無 無 汰 無 林 南 潢 無

林 無 林 夾 中 南 林 林 夾 林 無 南 中 林

【 5 】 고선각조(姑洗角調)



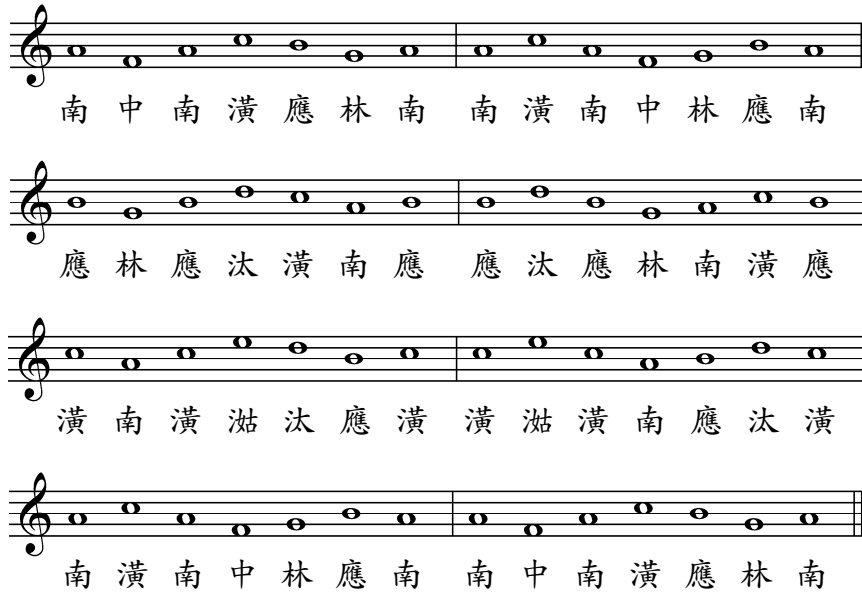
夷 姑 夷 應 無 蕤 夷 夷 應 夷 姑 蕤 無 夷

無 蕤 無 汰 應 夷 無 無 汰 無 蕤 夷 應 無

應 夷 應 浹 汰 無 應 應 浹 應 夷 無 汰 應

夷 應 夷 姑 蕤 無 夷 夷 姑 夷 應 無 蕤 夷

【 6 】 증려각조(中呂角調)



南 中 南 潢 應 林 南 南 潢 南 中 林 應 南

應 林 應 汰 潢 南 應 應 汰 應 林 南 潢 應

潢 南 潢 沽 汰 應 潢 潢 沽 潢 南 應 汰 潢

南 潢 南 中 林 應 南 南 中 南 潢 應 林 南

【 7 】 유빈각조(蕤賓角調)



無 蕤 無 汰 潢 夷 無 無 汰 無 蕤 夷 潢 無

潢 夷 潢 挾 汰 無 潢 潢 挾 潢 夷 無 汰 潢

汰 無 汰 沖 挾 潢 汰 汰 沖 汰 無 潢 挾 汰

無 汰 無 蕤 夷 潢 無 無 蕤 無 汰 潢 夷 無

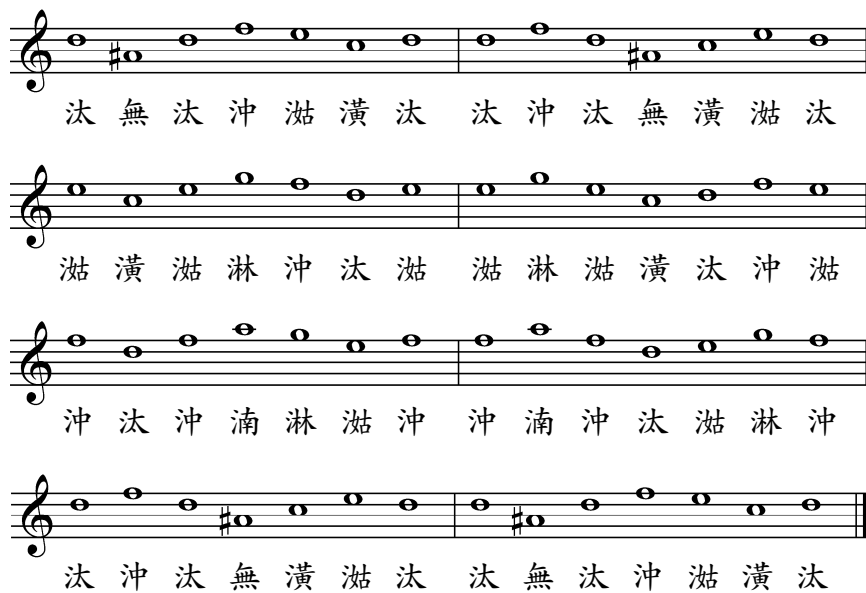
【 8 】 임종각조(林鍾角調)

【 10 】 남려각조(南呂角調)



汰 南 汰 湍 浹 應 汰 汰 湍 汰 南 應 浹 汰
 浹 應 浹 湍 湍 汰 浹 浹 湍 浹 應 汰 湍 浹
 湍 汰 湍 湍 湍 浹 浹 湍 湍 湍 汰 浹 湍 湍
 汰 湍 汰 南 應 浹 汰 汰 南 汰 湍 浹 應 汰

【 11 】 무역각조(無射角調)



汰 無 汰 沖 湍 潢 汰 汰 沖 汰 無 潢 湍 汰
 湍 潢 湍 淋 沖 汰 湍 湍 淋 湍 潢 汰 沖 湍
 沖 汰 沖 湍 淋 湍 沖 沖 湍 沖 汰 湍 淋 沖
 汰 沖 汰 無 潢 湍 汰 汰 無 汰 沖 湍 潢 汰

【 12 】 음종각조(應鍾角調)



浹 應 浹 澁 沖 汰 浹 浹 澁 浹 應 汰 沖 浹



沖 汰 沖 洩 澁 浹 沖 沖 洩 沖 汰 浹 澁 沖



澁 浹 澁 漁 洩 沖 澁 澁 漁 澁 浹 沖 洩 澁



浹 澁 浹 應 汰 沖 浹 浹 應 浹 澁 沖 汰 浹

(2) <명도선생술회시(明道先生述懷詩)>³¹⁾ (칠언율시)

[A] 7언 ㉠ 7언 ㉡

제1연

閑來無事不從容 睡覺東窗日已紅
 姑黃姑林蕤太姑 姑林姑黃太蕤姑

[B] 7언 ㉠' 7언 ㉡'

제2연

萬物靜觀皆自得 四時佳興與人同
 蕤太蕤南林姑蕤 蕤南蕤太姑林蕤

[C] 7언 ㉠" 7언 ㉡"

제3연

道通天地有形外 思入風雲變態中
 林姑林應南蕤林 林應林姑蕤南林

[D] 7언 ㉠ 7언 ㉡

제4연

富貴不淫貧賤樂 男兒到此始豪雄
 姑林姑黃太蕤姑 姑黃姑林蕤太姑

<노랫말 해석>

■ 「명도선생술회시(明道先生述懷詩)」

한가하매 조용하지 아니한 일이 없고 잠 깨니 동쪽 창에는 해 이미 붉게 떴네.
 만물을 조용히 살펴보니 모두 나름대로 살고 있고 네 계절의 좋은 흥취를 사람과 함께 누린다.
 도는 하늘과 땅의 형체 밖으로 통하고 생각은 바람 불고 구름 이는 변화 속으로 들어가네.
 부귀해도 지나치지 않고 빈천해도 즐거우니³²⁾ 사내가 이 경지에 이르면 큰 인물이라.


31) 시의 원 제목은 「추일우성(秋日偶成)」이다.

32) 부귀해도...즐거우니 : 『논어』

(3) <강절선생동지음(康節先生冬至吟)> (오언율시)

A 5언 ㉠ 5언 ㉡


제1연



冬 至 子 之 半 天 心 無 改 移
姑 黃 太 蕤 姑 姑 林 蕤 太 姑

B 5언 ㉠' 5언 ㉡'


제2연



一 陽 初 動 處 萬 物 未 生 時
蕤 太 姑 林 蕤 蕤 南 林 姑 蕤

C 5언 ㉠'' 5언 ㉡''

제3연



玄 酒 味 方 淡 大 音 聲 正 希
林 姑 蕤 南 林 林 應 南 蕤 林

D 5언 ㉠ 5언 ㉡

제4연



此 言 如 不 信 更 請 問 庖 犧
姑 林 蕤 太 姑 姑 黃 太 蕤 姑

<노랫말 해석>

■ 「강절선생동지음(康節先生冬至吟)」

동짓날 자정 하늘의 마음은 변하지 않아,
하나의 양이 처음 움직이는 자리, 만물이 아직 생겨나기 전의 시간.
현주³³⁾의 맛은 바야흐로 담박하고, 큰 소리는 정말 잘 들리지 않네.
이 말을 못 믿겠으면 복희씨에게 다시 물어보라.

33) 현주(玄酒) : 물을 말한다.

2) 절구(絶句)

(1) <강절선생모춘음(康節先生暮春吟)> (칠언절구)

제1구 [A] (내) 7언 ㉠ 제2구 [B] (외) 7언 ㉡'

제1연 [上聯]

林 下 居 常 睡 起 遲 那 堪 車 馬 近 來 稀
 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑 蕤 南 蕤 太 姑 林 蕤

제3구 [C] (외) 7언 ㉢'' 제4구 [D] (외) 7언 ㉠

제2연 [下聯]

春 深 晝 永 簾 垂 地 庭 院 無 風 花 自 飛
 林 應 林 姑 蕤 南 林 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑

<노랫말 해석>

■ 「강절선생모춘음(康節先生暮春吟)」

숲에서 늘 살며 느지막히 일어나노니 하물며 요즘에는 찾아오는 손님도 없음에라.
 봄 깊어 낮이 길어지니 주렴은 땅까지 드리워지고, 마당엔 바람 없어도 꽃잎 스스로 날리네.

(2) <회암선생자양금명(晦菴先生紫陽琴銘)> (칠언절구)

제1구 [A] (내) 7언 ㉠ 제2구 [B] (외) 7언 ㉡'

제1연 [上聯]

養 君 中 和 之 正 性 禁 爾 忿 欲 之 邪 心
 姑 黃 姑 林 姑 蕤 姑 蕤 南 蕤 太 蕤 姑 蕤

제3구 [C] (외) 7언 ㉢'' 제4구 [D] (외) 7언 ㉠

제2연 [下聯]

乾 坤 無 言 物 有 則 我 獨 與 子 鈞 其 深
 林 應 林 姑 蕤 南 林 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑

—<노랫말 해석>—

■ 「회암선생자양금명(晦菴先生紫陽琴銘)」

그대 중화의 바른 성품을 길러 그대 분노하고 욕망하는 삿된 마음을 금하라.
천지는 말이 없으나 사물에는 법칙이 있으니 나 홀로 그대와 함께 그 깊은 뜻을 닦으리라.

(3) <회암선생운곡시(晦庵先生雲谷詩)> (오언절구)

제1구 [A] (내) 5언 ㉠ 제2구 [B] (외) 5언 ㉡'

제1연 [上聯]



寒 雲 無 四 時 散 漫 此 山 谷
姑 黃 太 蕤 姑 蕤 南 林 姑 蕤

제3구 [C] (외) 5언 ㉢" 제4구 [D] (외) 5언 ㉠

제2연 [下聯]



幸 乏 霖 雨 姿 何 妨 媚 幽 獨
林 應 南 蕤 林 姑 黃 太 蕤 姑

—<노랫말 해석>—

■ 「회암선생운곡시(晦庵先生雲谷詩)」

찬 구름은 계절을 가리지 않고 이 산골짜기 여기저기 넘쳐흐르네..
다행히 장마비 내리는 모습 적으니 유독³⁴⁾에게 아양 떨기에 무슨 문제 있겠는가.

34) 유독(幽獨) : 세상을 벗어나 깊은 산골짜기에 홀로 사는 은자를 말한다.

3) 배율(排律)

(1) <회암선생수모시(晦菴先生壽母詩)> (칠언배율)

제1연

A 7언 ㉠ 7언 ㉡

秋 風 蕭 爽 天 氣 涼 此 日 何 日 升 斯 堂
姑 黃 姑 林 薤 太 姑 姑 林 姑 黃 太 薤 姑

제2연

B 7언 ㉠' 7언 ㉡'

堂 中 老 人 壽 而 康 紅 顏 綠 鬢 雙 瞳 方
薤 太 薤 南 林 姑 薤 薤 南 薤 太 姑 林 薤

제3연

C 7언 ㉠'' 7언 ㉡''

家 貧 兒 癡 但 深 藏 五 年 不 出 門 庭 荒
林 姑 林 應 南 薤 林 林 應 林 姑 薤 南 林

제4연

B 7언 ㉠' 7언 ㉡'

竈 陘 十 日 九 不 湯 豈 辨 甘 脆 陳 壺 觴
薤 太 薤 南 林 姑 薤 薤 南 薤 太 姑 林 薤

제5연

C 7언 ㉠'' 7언 ㉡''

低 頭 包 羞 汗 如 漿 老 人 此 心 久 已 忘
林 姑 林 應 南 薤 林 林 應 林 姑 薤 南 林

제6연

B 7언 ㉠' 7언 ㉡'

一 笑 謂 汝 庸 何 傷 人 間 榮 耀 豈 可 常
薤 太 薤 南 林 姑 薤 薤 南 薤 太 姑 林 薤

제7연

7언 ㉠" 7언 ㉡"

惟有道義思無疆 勉勵汝節彌堅剛
林姑林應南蕤林 林應林姑蕤南林

제8연

7언 ㉠' 7언 ㉡'

熹前再拜謝阿娘 自古作善天降祥
蕤太蕤南林姑蕤 蕤南蕤太姑林蕤

제9연

7언 ㉢ 7언 ㉠

但願年年似今日 老萊母子俱徜徉
姑林姑黃太蕤姑 姑黃姑林蕤太姑

<노랫말 해석>

■ 「회암선생수모시(晦菴先生壽母詩)」

가을바람 서늘하고 날씨는 쌀쌀한데 오늘이 무슨 날이기에 이 대청에 올랐는가.
대청에 앉은 노인은 오래 살고 건강하여 붉은 뺨 질푸른 귀밑머리에 두 눈동자 반듯하네.
집이 가난하고 아이가 어리석어 그저 깊이 숨어지내 다섯 해 동안 문을 나가지 않으니 마당이 황량하네.
부뚜막에는 열흘에 나흘은 불 때지 못하니 달고 부드러운 음식 어찌 마련하여 그릇에 채우겠는가.
고개 숙인채 부끄러워하며 물 흐르듯 땀 흘리는데 노인은 이런 마음 잊은 지 오래라.
웃으며 말하길, 너 어찌 마음 아파하느냐 사람 세상의 영화가 어찌 영원할 수 있겠느냐.
그저 도의가 있을 뿐임을 끝없이 생각하며 너의 절조를 힘써 닦아 더욱 굳건하게 하라 하시니
희³⁵⁾는 그 앞에서 두번 절하며 어머니께 고마워하네. 예로부터 선을 행하면 하늘이 상서로움을 내리나니
그저 바라옵건대 해마다 오늘처럼 지내시며 노래자³⁶⁾의 모자처럼 함께 살기를 바랄 뿐입니다.

35) 희(熹) : 주희(朱熹) 본인을 가리킨다.

36) 노래자(老萊子) : 중국 춘추시대 초(楚)나라 사람으로 효성이 지극하여, 일흔 살의 나이에도 색동옷을 입고 어린아이의 놀이를 하여 아버지를 기쁘게 하였다고 한다. 『小學』 「稽古」

(2) <회암선생원유편(晦菴先生遠游篇)> (오언배율)

제1연

[A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

舉坐且停酒聽我歌遠遊
姑黃太蕤姑姑林蕤太姑

제2연

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉡'

遠游何所至咫尺視九州
蕤太姑林蕤蕤南林姑蕤

제3연

[C] 5언 ㉠'' 5언 ㉡''

九州何茫茫環海以爲壘
林姑蕤南林林應南蕤林

제4연

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉡'

上有孤鳳翔下有神駒驤
蕤太姑林蕤蕤南林姑蕤

제5연

[C] 5언 ㉠'' 5언 ㉡''

孰能不憚遠爲我遊其方
林姑蕤南林林應南蕤林

제6연

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉡'

爲子奉尊酒擊鉢歌慨慷
蕤太姑林蕤蕤南林姑蕤

제7연

[C] 5언 ㉠" 5언 ㉢"

送子臨大路 寒日爲無光
林姑薤南林 林應南薤林

제8연

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉢'

悲風來遠壑 執手空徊徨
薤太姑林薤 薤南林姑薤

제9연

[C] 5언 ㉠" 5언 ㉢"

問子何所之 行矣戒關梁
林姑薤南林 林應南薤林

제10연

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉢'

世路百險艱 出門始憂傷
薤太姑林薤 薤南林姑薤

제11연

[C] 5언 ㉠" 5언 ㉢"

東征憂暘谷 西遊畏半腸
林姑薤南林 林應南薤林

제12연

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉢'

南轅犯癘毒 北駕風製裳
薤太姑林薤 薤南林姑薤

제13연

[C] 5언 ㉞" 5언 ㉞"

願子治堅車 躡險摧其剛
林姑蕤南林 林應南蕤林

제14연

[B] 5언 ㉞' 5언 ㉞'

峨峨旣不支 瑣瑣誰能當
蕤太姑林蕤 蕤南林姑蕤

제15연

[C] 5언 ㉞" 5언 ㉞"

朝登南極道 莫宿臨太行
林姑蕤南林 林應南蕤林

제16연

[B] 5언 ㉞' 5언 ㉞'

睥睨卽萬里 超忽凌八荒
蕤太姑林蕤 蕤南林姑蕤

제17연

[D] 5언 ㉞ 5언 ㉞

無爲雙雙者 終日守空堂
姑林蕤太姑 姑黃太蕤姑

■ 「회암선생원유편(晦菴先生遠游篇)」

모두들 술 마시기를 멈추고 내가 부르는 원유가³⁷⁾를 들으라.
 멀리 간다면 어디까지 가는가 구주³⁸⁾를 지척으로 여기네.
 구주는 얼마나 아득한가 빙 둘러싼 바다를 경계로 삼네.
 위로는 외로운 봉새가 날고 아래로는 천리마가 뛰어 오르네.
 누가 멀리 가기를 꺼리지 않고 날 위해 그 곳에 다녀올 수 있겠는가.
 그대에게 잔을 올리고 칼집을 두드리며 강개하게 노래하네.
 그대를 배웅하러 큰 길에 나서니 차가운 해는 빛을 잃었네.
 비감한 바람이 먼 골짜기에서 불어오는데 손을 잡고 괜히 어슬렁거리네.
 그대 어디 가느냐고 물어보노니 가거든 관문과 다리를 조심할지어다.
 세상에는 온갖 험하고 어려운 일들 많아 문을 나서면 근심하기 시작하네.
 동쪽으로 가면서는 해가 뜨는 곳을 걱정하고 서쪽으로 가면서는 구절양장(九折羊腸)을 두려워하네.
 남쪽으로 수레 몰면 풍토병에 걸리고 북쪽으로 수레 몰면 바람이 옷 속에 스미네.
 그대 단단한 수레 마련하여 험한 곳 지나며 그 강한 기세를 꺾으라.
 높은 산도 그 기세를 유지하지 못하면 저 자잘한 것들이 누가 맞설 수 있겠는가.
 아침에는 남쪽 끝으로 가는 길에 올랐다가 저녁에는 태행산³⁹⁾에 오르라.
 결눈질해서 보면 바로 만 리나 되지만 문득 벗어나면 세상 끝을 넘어서네.
 하지 말지니, 비틀거리는 사람 되어 하루 내내 빈 집만 지키는 일 따위는.

37) 원유가(遠遊歌) : 멀리 여행을 떠나는 일을 읊은 노래를 말한다.

38) 구주(九州) : 전체 중국 땅을 말한다.

39) 태행산 : 중국 하남성과 산서성 경계에 있는 산으로 길이 몹시 험준하다.

(3) <회암선생복괘찬(晦庵先生復卦贊)> (사언배율)

제1연

[A] 4언 ㉠ 4언 ㉡

萬物職職其生不窮
姑黃姑林姑林姑黃

제2연

[B] 4언 ㉠' 4언 ㉡'

孰其尸之造化爲工
蕤太蕤南蕤南蕤太

제3연

[C] 4언 ㉠'' 4언 ㉡''

陰闔陽關一靜一動
林姑林應林應林姑

제4연

[B] 4언 ㉠' 4언 ㉡'

於穆無疆全體妙用
蕤太蕤南蕤南蕤太

제5연

[C] 4언 ㉠'' 4언 ㉡''

奚獨於斯潛陽壯陰
林姑林應林應林姑

제6연

[B] 4언 ㉠' 4언 ㉡'

而曰昭哉此天地心
蕤太蕤南蕤南蕤太

제7연

C 4언 ㉞" 4언 ㉞"

盖翕無餘斯闢之始
林姑林應林姑

제8연

B 4언 ㉞' 4언 ㉞'

生意蓊然具此全美
蕤太蕤南蕤南蕤太

제9연

C 4언 ㉞" 4언 ㉞"

其在于人曰性之仁
林姑林應林應林姑

제10연

B 4언 ㉞' 4언 ㉞'

斂藏方寸包括無垠
蕤太蕤南蕤南蕤太

제11연

C 4언 ㉞" 4언 ㉞"

有茁其萌有惻其隱
林姑林應林應林姑

제12연

B 4언 ㉞' 4언 ㉞'

于以充之四海其準
蕤太蕤南蕤南蕤太

제13연

C 4언 ㉞" 4언 ㉞"

曰惟茲今眇綿之閒
林姑林應林應林姑

제14연

[B] 4언 ㉑' 4언 ㉒'

是用齋戒掩身閉關
蕤太蕤南蕤南蕤太

제15연

[C] 4언 ㉑" 4언 ㉒"

仰止義圖稽經協傳
林姑林應林應林姑

제16연

[X] 4언 ㉑'"[박환] 4언 ㉒'"[박환]

敢贊⁴⁰⁾一辭以詔無倦
林姑黃姑黃姑林姑

<노랫말 해석>

■ 「회암선생복괘찬(晦庵先生復卦贊)」

많고 많은 온갖 것들 그 생겨남은 끝이 없네
누가 이를 주관하는가 조화가 만든 것이라
음은 닫고 양은 열며 한번 고요하고 한번 움직여
조화가 끝이 없네 전체의 묘한 작용이
어찌 이것 뿐이겠는가 양을 숨기고 음을 성하게 하니
밝구나 이것이 하늘과 땅의 마음으로
남김없이 다 덮었네 이것이 처음 열리니
살리는 뜻이 무성하여 이 온전한 아름다움 갖추었네
그것이 사람에게 있으면 본성의 인이라 하는데
마음에 거두어 담고 포괄하여 끝이 없네
그것이 싹트니 측은지심이 있어
이를 가득 채우니 온 세상이 이를 따르네
말하노니 바로 지금 아득히 먼 곳에서
이로써 재계하여 몸을 가리고 문을 닫고서
복희의 그림⁴¹⁾을 우러러보고 경(經)을 살피고 전(傳)을 참고하여
감히 찬송하는 글을 하나 지어 하늘의 운행에는 게으름 없음을 밝히노라.

40) 敢贊 : 초간본은 '聽替'이나 중간본에 의거하여 고쳤다.

41) 복희의 그림[義圖] : 복희씨가 그렸다고 하는 팔괘(八卦)를 말한다.

4) 사(詞) · 부(賦)

(1) <회암선생초은조(晦菴先生招隱操)> 2장 (사)

1 [A] 4언 ㉠ 4언 ㉡ 3언 ㉢

제1행

南 山 之 幽 桂 樹 之 稠 枝 相 繆
姑 黃 姑 林 姑 林 姑 黃 太 蕤 姑

[B] 6언(4+2) ㉠' 7언 ㉢'

제2행

高 拂 千 崖 素 秋 下 臨 深 谷 之 寒 流
蕤 太 蕤 南 林 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 林 蕤

[C] (내) 9언 ㉠''

제3행

王 孫 何 處 盤 桓 久 淹 留
林 姑 林 應 姑 應 南 蕤 林

2 [B] 8언(5+3) ㉠' 8언(4+4) ㉢'

제4행

聞 說 山 中 虎 豹 晝 啤 聞 說 山 中 熊 羆 夜 咆
蕤 太 蕤 南 林 蕤 姑 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 蕤 林 蕤

[C] (내) 7언 ㉠''

제5행

叢 薄 深 林 鹿 呦 呦
林 姑 林 應 南 蕤 林

[B] 5언 ㉠' 5언 ㉢'

제6행

攔 猴 與 君 居 山 鬼 伴 君 遊
蕤 太 姑 林 蕤 蕤 南 林 姑 蕤

제7행

[C] 6언(4+2) ㉠" 7언 ㉡"

君 獨 胡 爲 自 聊 歲 云 暮 矣 將 焉 求
林 姑 林 應 南 林 林 應 林 姑 蕤 南 林

제8행

[D] (외) 9언 ㉠

思 君 不 見 我 心 徒 離 憂
姑 黃 姑 林 黃 林 蕤 太 姑

<노랫말 해석>

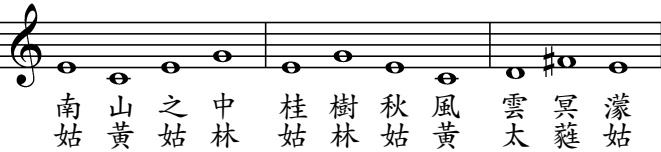
■ 「회암선생초은조(晦菴先生招隱操)」

- ① 남산 깊은 곳 계수나무 뻗뻗하여 나뭇가지 뒤얹혀 있네.
천 길 절벽 위의 가을 하늘을 높이 휘젓고 아래로는 깊은 골짜기에 맑은 물을 굽어보네.
왕손(王孫)은 어디서 배회하며 오래 머물러 있나.
- ② 산 속의 호랑이와 표범은 낮에 울부짖는다는 말도 듣고,
산 속의 곰과 큰 곰 밤은 밤에 울부짖는다는 말도 들었네.
뻗뻗한 깊은 숲에 사슴이 우우 울고,
원숭이는 그대와 함께 살고 있으며, 산의 귀신이 그대와 함께 노니는데,
그대는 어찌 홀로 즐거워하는가. 한 해가 저물어 가는데 어디에서 찾을 것인가.
그대 그리워도 보지 못하니 내 마음 근심만 가득하네.

(2) <반초은조(反招隱操)> 2장 (사)

1 [A] 4언 ㉓ 4언 ㉔ 3언 ㉕


제1행



南 山 之 中 桂 樹 秋 風 雲 冥 濛
姑 黃 姑 林 姑 林 姑 黃 太 蕤 姑

[B] 6언(4+2) ㉖' 7언 ㉗'


제2행



下 有 寒 棲 老 翁 木 食 澗 飲 迷 春 冬
蕤 太 蕤 南 林 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 林 蕤

[C] (내) 9언 ㉘"


제3행



此 間 此 樂 優 游 渺 何 窮
林 姑 林 應 姑 應 南 蕤 林

2 [B] 8언(5+3) ㉙' 8언(4+4) ㉚'


제4행



我 愛 陽 林 春 葩 晝 紅 我 愛 陰 崖 寒 泉 夜 淙
蕤 太 蕤 南 林 蕤 姑 蕤 蕤 南 蕤 太 姑 蕤 林 蕤

[C] (내) 7언 ㉛"


제5행



竹 栢 含 烟 悄 青 蔥
林 姑 林 應 南 蕤 林

[B] 5언 ㉜' 5언 ㉝'

제6행



徐 行 發 清 商 安 坐 撫 枯 梧
蕤 太 姑 林 蕤 蕤 南 林 姑 蕤

제7행

6언(4+2) ㉞" 7언 ㉟"

不問簞瓢累空但抱明月甘長終
林姑林應南林林應林姑蕤南林

제8행

D (외) 9언 ㉠

人間雖樂此心與誰同
姑黃姑林黃林蕤太姑

<노랫말 해석>

■ 「반초은조(反招隱操)」

- ① 남산에서는 계수나무에 가을바람 불고 구름 짙은데,
그 아래 쓸쓸히 지내는 늙은이 있어, 나무열매 따먹고 골짜기 냇물 마시며 세월 가는 줄 모르네.
여기 이 즐거움 실컷 누리매 아득히 어찌 끝이 있겠는가.
- ② 내가 양지바른 숲을 사랑하니 낮에는 봄꽃 붉고,
내가 그늘진 절벽을 좋아하니 밤에는 차가운 샘물 졸졸거리네.
대나무 잣나무에는 안개 끼고 푸른 산은 고요하네.
느릿느릿 걸으며 청상⁴²⁾의 소리 내고, 편안히 앉아 마른 오동나무⁴³⁾ 어루만지네.
단표⁴⁴⁾와 누공⁴⁵⁾ 따지지 않고, 그저 밝은 달을 품고 기꺼이 오래도록 누리다 죽으리.
사람 세상이 비록 즐겁다 해도 이 마음 누가 함께 하리오.

42) 청상(淸商) : 음을 가리키기도 하고, 가을바람을 가리키기도 하는데, 아래의 현악기와 연관 지워 보면 음으로 보는 것이 옳을 듯하다.

43) 마른 오동나무(枯梧) : 오동나무로 만든 금(琴) 등의 현악기를 가리킨다.

44) 단표(簞瓢) : 밥을 담은 대그릇과 물을 뜨는 표주박이라는 뜻으로 가난한 살림살이를 가리킨다. 『논어』 「옹야」의 “어질구나, 회야! 한 대그릇의 밥과 한 표주박의 물로 누추한 시골에서 사는데, 다른 사람은 그 걱정을 견디지 못하건만, 회는 그 즐거움을 바꾸지 않으니, 어질구나, 회야!”[賢哉回也 一簞食 一瓢飲 在陋巷 人不堪其憂 回也不改其樂 賢哉回也]라는 구절에서 나온 말이다.

45) 누공(累空) : 쌀 독이 자주 빈다는 뜻으로 가난한 살림살이를 가리킨다. 『논어』 「선진」의 “회는 도에 거의 가까우나 자주 쌀 독이 비었다[回也 其庶乎 屢空]”는 구절에서 나온 말이다.

(3) <회암선생감춘부(晦菴先生感春賦)> (부)

제1연

[A] 6언(3+1+2) (a) 6언(3+1+2) (b)

觸世塗之幽險兮 攬余轡其安之
姑黃林姑蕤姑 " 姑林黃姑太姑

제2연

[B] 6언(3+1+2) (a') 6언(3+1+2) (b')

慨埋輪而繫馬兮 指故山以爲期
蕤太南蕤林蕤 " 蕤南太蕤姑蕤

제3연

[C] 6언(3+1+2) (a'') 7언(3+1+3) (b'')

仰皇鑑之昭明兮 眷余衷其猶未替
林姑應林南林 " 林應姑林蕤南林

제4연

[B] 6언(3+1+2) (a') 6언(3+1+2) (b')

抑重巽於旣申兮 徇耕野之初志
蕤太南蕤林蕤 " 蕤南太蕤姑蕤

제5연

[C] 6언(3+1+2) (a'') 6언(3+1+2) (b'')

自余之旣還歸兮 畢藏英而發春
林姑應林南林 " 林應姑林蕤林

제6연

[B] 6언(3+1+2) (a') 6언(3+1+2) (b')

潛林廬以靜處兮 閒蓬戶其無人
蕤太南蕤林蕤 " 蕤南太蕤姑蕤

제7연

[C] 6언(3+1+2) (a'') 6언(3+1+2) (b'')

披塵編以三復兮 悟往哲之明訓
林姑應林南林 " 林應姑林蕤林

제8연

[B] 6언(3+1+2) (a)' 6언(3+1+2) (b)'

嗒 掩 卷 而 忘 言 兮 納 遐 情 於 方 寸
 蕤 太 南 蕤 林 蕤 " 蕤 南 太 蕤 姑 蕤

제9연

[C] 7언(4+1+2) (a)" 7언(4+1+2) (b)"

朝 吾 屣 屣 而 歌 商 兮 夕 又 廣 之 以 清 琴
 林 姑 林 應 林 南 林 " 林 應 林 姑 林 蕤 林

제10연

[B] 7언(4+1+2) (a)' 7언(4+1+2) (b)'

夫 何 千 載 之 遙 遙 兮 乃 獨 有 會 於 余 心
 蕤 太 蕤 南 蕤 林 蕤 " 蕤 南 蕤 太 蕤 姑 蕤

제11연

[C] 6언(3+1+2) (a)" 6언(3+1+2) (b)"

忽 嚶 鳴 其 悅 豫 兮 仰 庭 柯 之 蔥 蒨
 林 姑 應 林 南 林 " 林 應 姑 林 蕤 林

제12연

[B] 6언(3+1+2) (a)' 6언(3+1+2) (b)'

悼 芳 月 之 旣 徂 兮 思 美 人 而 不 見
 蕤 太 南 蕤 林 蕤 " 蕤 南 太 蕤 姑 蕤

제13연

[C] 6언(3+1+2) (a)" 6언(3+1+2) (b)"

彼 美 人 之 修 嫿 兮 超 獨 處 乎 明 光
 林 姑 應 林 南 林 " 林 應 姑 林 蕤 林

제14연

[B] 6언(3+1+2) (a)' 6언(3+1+2) (b)'

結 丹 霞 而 爲 綬 兮 佩 明 月 而 爲 璫
 蕤 太 南 蕤 林 蕤 " 蕤 南 太 蕤 姑 蕤

제15연

[C] 7언(3+1+3) ㉞" 7언(3+1+3) ㉞"

愴佳辰之不可再兮懷德音之不可忘
林姑應林南蕤林"林應姑林蕤南林

제16연

[B] 4언 ㉞' 6언(3+1+2) ㉞'

樂吾之樂兮誠不可以終極
姑黃姑林"姑林黃姑太姑

제17연

[D] 4언 ㉞ 7언(4+1+2) ㉞

憂子之憂兮孰知吾心之永傷
姑林姑黃"姑黃姑林姑蕤姑

<노랫말 해석>

■ 『회암선생감춘부(晦菴先生感春賦)』

으스스하고 험난한 세상의 길을 만나 고삐를 움켜쥐고 안정시키네.
바위가 처박히고 말이 뒤엎힘을 개탄하여 고향으로 돌아가기를 기약하네.
큰 거울의 밝음을 우러러 보고, 내 마음 돌아보니 아직 없어지지 않았네.
이미 펼친 것에서 더욱 겸손하게 하며, 들에서 발같이 하겠다는 처음 뜻을 따르네.
내가 돌아오고 나서 꽃부리를 모두 감추었는데 봄이 되니 피어나네.
숲 속 오두막에 숨어 조용히 지내니 초라한 대문 고요하여 찾는 사람 없네.
먼저 긴 책을 펼쳐 반복하여 읽으며 옛 성현들의 밝은 가르침을 깨닫네.
아, 책을 덮으며 말을 잊으니 멀리 미치는 생각 마음 속에 담아두네.
아침엔 신발 신고 걸으며 노래하고 저녁엔 맑은 금소리로 잇네.
천년의 멀고먼 세월이 어떠한가. 바로 내 마음 속에 깨달을 뿐이네.
문득 새소리 들리니 기뻐하며 마당에 있는 나무의 푸른 잎을 올려다보네.
아리따운 달이 이미 저버린 것을 슬퍼하며 고운 님 생각하지만 볼 수 없네.
저 고운 님의 아름다움이며. 벗어나 홀로 밝은 빛 속에 있네.
붉은 노을을 엮어 끈을 삼고 밝은 달을 차서 귀걸이 삼네.
좋은 시절 다시 올 수 없음을 안타까워하며 훌륭한 말씀 품어 잊지 못하네.
나의 즐거움을 즐기니 진실로 다할 수 없으며
그대의 근심을 근심하니 내 마음의 영원한 아픔을 누가 알겠는가.

5) 동요(東謠)

(1) <고산가(高山歌)>

1 [A] 5언 ㉠ 4언 ㉡

제1연

高山九曲潭을 사람이 모르더니
高姑黃太蕤姑 " 姑林 " 姑黃 "

[B] (내) 5언 ㉠' [C] (외) 4언 ㉡"

제2연

誅茅來卜居하니 벗님네 다 오신다
蕤太姑林蕤 " 林應 " 林姑 "

[X] 4언 ㉡''' [박환] 3언 ㉠ [박환]

제3연

武夷을想像하고 學朱子호리라
武林姑 " 黃姑 " 太蕤姑 "

2 [A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

一曲은 어디 가고 冠巖에 히비친다
一姑黃 " 太蕤姑 " 姑林 " 蕤太姑 "

[B] (내) 5언 ㉠' [C] (외) 4언 ㉡"

제2연

平蕪에 님 거드니 遠山이 그림이로다
蕤太 " 姑林蕤 " 林應 " 林姑 "

[D] 5언 ㉡ 5언 ㉠

제3연

松間에 綠樽을 노코 벗오느양 보노라
姑林 " 蕤太 " 姑 " 姑黃太蕤姑 "

3 [A] 5언 ㉓ 4언 ㉔

제1연

二曲 은 어 디 믹 고 花巖 에 春晩 커다
 姑黃 " 太蕤 姑 " 姑林 " 姑黃 "

[B] (내) 5언 ㉓' [C] (외) 4언 ㉔"

제2연

碧波 에 싯 출 싯 워 野外 로 보 닌 노라
 蕤太 " 姑林 蕤 " 林應 " 林姑 "

[D] 6언(4+2) ㉕ 6언(4+2) ㉓

제3연

사 람 이 勝地 를 모 로 나 알 게 혼 달 엇 더 흐리
 姑林 " 姑黃 " 太姑 " 姑黃 姑 달 林 蕤 姑 "

4 [A] 5언 ㉓ 5언 ㉔

제1연

三曲 은 어 디 믹 고 翠屏 에 입 퍼 져 다
 姑黃 " 太蕤 姑 " 姑林 " 蕤太 姑 "

[B] (내) 4언 ㉓' [C] (외) 6언(4+2) ㉕"

제2연

綠樹 與⁴⁶⁾山 鳥 는 上 下 其 音 혼 는 저 의
 蕤太 " 蕤南 " 林應 林 姑 " 蕤林

[X] 4언 ㉔" [박환] 5언 ㉓

제3연

盤松 에 受風 혼 여 름 경 이 업 셔 셔라
 林姑 " 黃姑 " 姑黃 林 " 蕤姑 "

46) 與: ‘與恐作口訣에’라는 설명이 부기되어 있다. 즉, ‘與’는 구결의 예에 따라 앞의 음을 반복한다.

5 A 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연



四 曲 은 어 디 밍 고 松 崖 에 히 념 거 다
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

B (내) 4언 ㉠' C (외) 6언(4+2) ㉡"

제2연



潭 心 巖 影 은 온 갓 빛 치 즘 겨 셔라
 蕤 太 蕤 南 " 林 應 林 姑 蕤 林 "

D 6언(4+2) ㉡ 3언 ㉠


제3연



林 泉 이 깃 도 룽 조 흐니 興 을 계 워 흐노라
 姑 林 " 姑 黃 " 太 姑 姑 " 蕤 姑 "

6 A 5언 ㉠ 5언 ㉡


제1연



五 曲 은 어 디 밍 고 隱 屏 이 보 기 조 희
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

B (내) 4언 ㉠' C (외) 5언 ㉡"


제2연



水 邊 精 舍 는 蕭 邈 흠도 가 이 업 다
 蕤 太 蕤 南 " 林 應 " 南 蕤 林 "

X 4언 ㉡'" [박환] 4언 ㉠'" [박환]

제3연



이 중 에 講 學 흐고 咏 月 吟 風 흐오리라
 林 姑 " 黃 姑 " 黃 姑 林 姑 "

7 [A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

六 曲 은 어 티 므 고 釣 峽 에 물 이 넓 다
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

[B] (내) 3언 ㉠' [C] (외) 6언(4+2) ㉡"

제2연

나 와 고 기 와 뉘 야 더 옥 즐 기 는고
 蕤 " 太 南 " 林 應 林 姑 蕤 林 "

[D] 5언 ㉡ 3언 ㉠ [박환]

제3연

黃 昏 에 낙 티 메 고 帶 月 歸 흥노라
 姑 林 " 蕤 太 姑 " 太 蕤 姑 "

8 [A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

七 曲 은 어 티 므 고 楓 巖 에 秋 色 좇 타
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

[B] (내) 5언 ㉠' [C] (외) 4언 ㉡"

제2연

淸 霜 이 엽 게 치 니 絶 壁 이 錦 繡 로다
 蕤 太 " 姑 林 蕤 " 林 應 " 林 姑 "

[D] 5언 ㉡ 5언 ㉠

제3연

寒 巖 에 혼 자 안 저 집 을 잇 고 잇 노라
 姑 林 " 蕤 太 姑 " 姑 黃 太 蕤 姑 "

9 [A] 5언 ㉠ 5언 ㉡

제1연

八 曲 은 어 디 밍 고 琴 灘 에 달 이 발 거다
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 蕤 太 姑 "

[B] (내) 4언 ㉠' [C] (외) 6언 ㉡" + 1언(중성)

제2연

玉 軫 金 徽 로 數 三 曲 을 노 름 나 리
 蕤 太 蕤 南 " 林 應 姑 " 蕤 林 南 林

[D] 5언 ㉡ 3언 ㉠ [박환]

제3연

古 調 를 알 니 업 스니 혼 자 즐 겨 흥노라
 姑 林 " 蕤 太 姑 " 黃 姑 林 姑 "

10 [A] 5언 ㉠ 4언 ㉡

제1연

九 曲 은 어 디 밍 고 文 巖 에 歲 暮 커다
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 " 姑 黃 "

[B] (내) 4언 ㉠' [C] (외) 4언 ㉡"

제2연

奇 巖 怪 石 은 눈 속 의 못 처 셔라
 蕤 太 蕤 南 " 林 應 " 林 姑 "

[D] 5언 ㉡ 4언 ㉠ [박환]

제3연

遊 人 은 오 지 안 코 불 것 업 다 흥더라
 姑 林 " 蕤 太 姑 " 黃 姑 林 姑 "

■ <고산가(高山歌)>

- ① 고산의 아홉 굽이 연못을 세상 사람들이 모르더니,
떠 풀을 베어내고 살 곳으로 정하니 벗들이 다 찾아온다.
무이산을 상상하며 주자의 학문을 배우리라.
- ② 첫 굽이는 어디인가 관암에 해가 비친다.
거친 들판에 안개 걷히니 먼 산이 그림이로다.
소나무 사이에 푸른 술동이 놓고 벗이 오는가 보노라.
- ③ 두 번째 굽이는 어디인가 화암에 봄이 무르익었다.
푸른 물결에 꽃을 띄워 들판 밖으로 보내노라.
사람들이 좋은 곳을 모르지만 알게 한들 어찌하리.
- ④ 세 번째 굽이는 어디인가 취병에 잎이 퍼졌다.
푸른 나무와 산속에 사는 새가 소리를 높였다 낮추었다 할 때
반송 바람 부니 여름 더위 없어라.
- ⑤ 네 번째 굽이는 어디인가 송애에 해 넘어간다.
연못에 비친 바위 그림자는 온갓 빛깔이 잠겨있다.
자연이 마음 기쁘도록 좋으니 흥에 겨워하노라.
- ⑥ 다섯 번째 굽이는 어디인가 은병이 보기 좋다.
물가의 정사는 깔끔하기가 끝이 없다.
여기에서 강학하고 달과 바람을 읊으리라.
- ⑦ 여섯 번째 굽이는 어디인가 조협에 냇물이 넓다.
나와 물고기 가운데 누가 더 즐거워하는가.
노을에 낚싯대 메고 달빛 받으며 돌아오리라.
- ⑧ 일곱 번째 굽이는 어디인가 풍암에 가을빛이 좋다.
차가운 서리 얹게 내리니 절벽이 수놓은 비단이로다.
차가운 바위에 홀로 앉아 집을 잊고 있노라.
- ⑨ 여덟 번째 굽이는 어디인가 금탄에 달이 밝았다.
금[玉軫金徽]으로 몇 곡을 연주하는데
옛 곡조를 아는 이 없어 혼자 즐거워하노라.
- ⑩ 아홉 번째 굽이는 어디인가 문암에 한 해가 저문다.
기암괴석은 눈 속에 묻혔구나.
구경 다니는 사람은 오지 않고 볼 것 없다고만 하더라.

(2) <옥계조(玉溪操)>

1 (초장)

제1연 [上聯]

[A] (내) 6언(3+3) ㉠ [B] (외) 7언 ㉡'

紫陽琴빛기안고玉溪洞門도라드니
 姑黃林蕤太姑"蕤南蕤太姑林蕤"

제2연 [下聯]

[C] (외) 5언 ㉢" [D] (외) 7언 ㉠

古湫에누은龍이즈최소릭반기느듯
 林應"南蕤林"姑黃姑林蕤太姑"

2 (중장)

제1연

[A] 6언(3+3) ㉠ 6언(3+3) ㉢

撫松巖에수건걸고濯纓瀨에갓근씨셔
 姑黃林"蕤太姑"姑林黃"太蕤姑"

제2연

[B] 6언(3+3) ㉡' 6언(3+3) ㉢'

鼓瑟灘이어의믹오一絲壺를지나겨다
 蕤太南"林姑蕤"蕤南太"姑林蕤"

제3연

[C] 6언(3+3) ㉢" 6언 ㉢" 중 5언

秋月潭一輪月은千載心이두렷하고
 林姑應南蕤林"林"林應姑"蕤林"

제4연

[B] 6언(3+3) ㉑' 6언(3+3) ㉒'

靑 楓 峽 萬 仞 壁 은 北 極 星 을 밋 쳐 잇 네
 蕤 太 南 林 姑 蕤 " 蕤 南 太 " 姑 林 蕤 "

제5연

[D] 1언(중성) + 3언 ㉒" [박환] 7언 ㉑

긋 노라 巖 下 龜 아 神 州 休 運 어 니 썩 으
 姑 " 太 蕤 姑 " 姑 黃 姑 林 蕤 太 姑 "

[3] (종장)

제1연

[A] 5언 ㉑ 5언 ㉒

洞 天 이豁 然 開 히니 弄 溪 가 여 의 로다
 姑 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 林 黃 " 太 姑 "

제2연

[B] 5언 ㉑' 6언 ㉒'

童 子 아 슬 부 어 라 거 문 고 의 즐 고 루 고저
 蕤 太 " 姑 林 蕤 " 蕤 南 太 " 姑 林 蕤 "

제3연

[C] 6언(3+3) ㉑" 4언 ㉒"

武 夷 溪 九 曲 歌 를 次 第 로 和 答 히니
 林 姑 應 南 蕤 林 " 林 應 " 林 姑 "

제4연

[B] (내) 7언 ㉑'

玉 女 峰 上 千 年 鶴 이
 蕤 太 蕤 南 林 姑 蕤 "

제5연

[D] 6언(3+3) ㉞ 5언 ㉠

古 今 調 예 同 不 同 을 아 는 다 모 르 는 다
姑 林 黃 " 太 蕤 姑 " 姑 黃 " 太 蕤 姑 "

<노랫말 해석>

■ <옥계조(玉溪操)>

- ① 자양금 비스듬히 안고 옥계동의 문으로 돌아서 들어가니
옛 못에 누워있는 용이 발자국소리 반기는 듯하다.
- ② 무송암에 수건 걸어놓고 탁영뢰에 갇힌 씻으니
고슬탄은 어디인가 일사대를 지나간다.
추월담에 비친 둥근 달은 천년의 마음이 뚜렷하고,
청풍협의 만길 절벽은 북극성을 떠받치고 있다.
문노니, 바위 아래 거북이야. 중국의 좋은 운세는 언제 돌아오는가.
- ③ 골짜기가 툇 틈였으니 농원계가 여기로구나.
아이야, 술 부어라. 거문고 줄을 고르고자 한다.
무이구곡가⁴⁷⁾를 차례로 화답하노니
옥녀봉 위에 사는 천년 묵은 학이여!
옛날 곡조와 지금 곡조의 같음과 다름을 아는가 모르는가.

47) 무이구곡가(武夷九曲歌) : 주자가 중국 복건성(福建省) 무이산(武夷山) 계곡의 아홉 굽이에 이름을 붙이고, 이에 대해 노래한 것을 말한다.

부록 3. 자양금 사진자료

[사진 1] 유종교의 자양금(제천의병전시관 전시 모습)



[사진 2] 자양금



[사진 3] 자양금(전면 · 후면)



[사진 4] 자양금 상단에 새겨진 금이름[琴名]



[사진 5] 제1회 우측(임악쪽)에 붙어 있는 현이름 표기



[사진 6] 자양금 전면에 새겨진 「자양금명(紫陽琴銘)」



[사진 7] 자양금 후면에 새겨진 제발(題跋)

材取朝宗 皇壇庭上桐制用紫陽先生琴律說尹
第貞求手斷之鄭君夏鎮修飾之經始于永曆四
甲申夏卒業于粵四年秋七月命名紫陽琴而為之
著譜者余東岳山人柳重教也

[사진 8] 용은 좌측면(악산쪽)에 붙어있는 각 현의 해당 율명 표기



* 용은 옆면 윗부분에 붙어있는 율자는 용은의 등(용은 윗면)을 눌러서 소리 내는 음이고, 용은 옆면 아랫부분에 붙어있는 율자는 용은의 왼편에서 줄을 수직으로 눌러서 소리 내는 음이다. 용은에 붙어있는 종이에 쓰인 각 현의 해당 율명을 보면 궁현에 汰, 상현에 潢, 각현에 南, 치현에 林, 우현에 姑, 소궁현에 太, 소상현에 黃으로 표기되어 있다. 본래는 궁현에 黃, 상현에 太, 각현에 姑, 치현에 林, 우현에 南, 소궁현에 潢, 소상현에 汰이 붙어있어야 옳다. 즉, 현재의 용은에는 좌우가 뒤집힌 순서로 율명이 배열되어 있다. 용은과 몸통의 접합 부위에는 떨어졌던 것을 다시 붙인 흔적이 남아있는데, 악기 수리 과정에서 용은의 좌우면을 뒤집어서 잘못 붙였음을 알 수 있다.

[사진 9] 제13회 우측면에 붙어있는 율명 표기



Abstract

The Music Theory and Practice of Seongjae Yu Jung-gyo

Lim, Rankyoung

Major in Korean musicology

Interdisciplinary Program in Musicology

The Graduate School

Seoul National University

Among Korean Neo-Confucian scholars who espoused orthodox Neo-Confucianism at the end of the Joseon Dynasty (1392-1910), Yu Jung-gyo (1832-93; pen name: Seongjae) was nearly the sole figure to practice music. Realizing the importance of music as a method for practicing the Neo-Confucian ideology, he actively used music in his studies and also wrote the *Hyeonga Gwebeom (Models for Songs to String Accompaniments)*, a text on music. This is in contrast to the fact that most contemporary Neo-Confucians stressed the study of Confucian classics but were passive in discussions on music. Consequently, the present study sought to shed light on Yu's theory and practice of music. A summary of the results of the study is as follows:

First, while basically following Zhu Xi's (1130-1200) theory on music and pitches, Yu reinterpreted it, thus creating his unique theory. Reinterpreting this Song Dynasty (960-1279 AD) Chinese philosopher's concepts of *zhongsheng* (中聲, medial tones) and the pitches of sounds, he established a unique five tone system. Consequently, within seven tones, there were three types of five tones: the five tones of *gong* (宮), *shang* (商), *jiao* (角), *bianzhi* (變徵), and *zhi* (徵); the five tones of *shang* (商), *jiao* (角), *bianzhi* (變徵), *zhi* (徵), and *yu* (羽); and the five tones of *jiao* (角), *bianzhi* (變徵), *zhi* (徵), *yu* (羽), and *biangong* (變宮). In addition, Yu modified Zhu's concept of beginning and ending a work with the keynote [*Gijopilgok* 起調畢曲], applying it to the start and end of single compositions, lines, and stanzas as well.

Second, Yu completed poetry-music [詩樂] by embracing traditions in their entirety and adding his new creations to them. He created new meter of poetry-song [詩歌] and applied it to the classical Chinese poetic forms of the *lüshi* (律詩), *jueju* (絕句), *pailü* (排律), *ci* (詞), *fu* (賦), and the Korean poems. The meter of poetry-song that Yu devised was based on a geometrical compositional method where the melodies forming individual stanzas or lines were symmetrical or formed a contrast to one another. He created it by using the poetic composition methods [格律法] of the *jintishi* (近體詩) on the basis of poetry recitation methods of the day and structured music to form introduction [起], development [承], transition [轉], and conclusion [結]. Overall, Yu's poetry-music were based on the musical form of the *yuezhang* (樂章), and new forms of his own creation were applied to songs of Chinese poetry and Korean poetry.

Third, Yu personally produced the *Jayanggeum* (*Jayang* zither) in order to perform songs to string accompaniments himself. Though based on Zhu's theory in his *Qinlüshuo* (琴律說, *Explanations to the Modulation of the Zither*) in the number of strings, pitches of notes, names of structures, and arrangement of white mother-of-pearl dots inlaid on the surface board of a zither marking the harmonic positions, this instrument reflected many aspects of the native Korean instrument of *geomungo* in its appearance. In addition, as for the performance method, the right hand was to use the *suldae*, or the plectrum, of the *geomungo* and the left hand was to strum the strings as with both the *geomungo* and the *gayageum*, another native Korean instrument. Yu's *Jayanggeum* can be seen as demonstrating the Korean reception and praxis of Zhu's theory in the *Qinlüshuo*.

Fourth, Yu perfected the performance of songs to string accompaniments [*hyeonga*] by introducing them into ritual music. Based on the *Yili Jingzhuan Tongjie* (*Complete Explanation of the Book of Etiquette and Ceremonial and Its Commentaries*) and the *Zhuji Jiali* (*Family Rituals of Master Zhu*), both texts by Zhu, he newly established compositional rituals, local community rituals, and family rituals. In addition, he selected various poems from the ancient Chinese text of the *Shijing* (*Classic of Poetry*) according to the purpose of each ritual, composed songs to string accompaniments by using the compositional method of his own creation—i. e., he added melodies to the poems selected, which were to serve as the lyrics—and used these works as ritual music. The ultimate goal of such performance of songs to string accompaniments lay in resolving the crisis faced by Korea in the last

years of the Joseon Dynasty by realizing ritual music. Accordingly, Yu's performance of songs to string accompaniments can be seen as an espousal of Confucian universalism and an expression of the "defending orthodoxy and rejecting heterodoxy" (i. e., opposition to ideologies other than Neo-Confucianism) ideology as well.

In other words, though Yu based all of his theories on music and pitches, poetry-music, zithers, and rituals on Zhu's theories, he newly reinterpreted and uniquely practiced the latter and, in this process of praxis, also exhibited a pragmatic side by adjusting the ancient Chinese thinker's theory and music to the situation in Korea. Such an attitude in musical praxis on Yu's part is akin to the spirit of "maintaining the old and creating the new."

keywords : Yu Jung-gyo(柳重教), *Hyeonga Gwebeom*(絃歌軌範),
hyeonga(絃歌), poetry-music[詩樂], *Jayanggeum*(紫陽琴),
Zhu Xi(朱熹)
Student Number : 2008-30502